



VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS

KABINET AUDIOVIZUÁLNÍCH TECHNOLOGIÍ

SECTION OF AV TECHNOLOGY

DOKUMENTÁRNÍ PŘÍSTUPY V POHYBLIVÉM OBRAZE V SOUČASNÉ UMĚLECKÉ PRAXI

DOCUMENTARY APPROACHES IN CONTEMPORARY FINE ART MOVING IMAGE

DIZERTAČNÍ PRÁCE

DOCTORAL THESIS

AUTOR PRÁCE

AUTHOR

MgA. ALŽBĚTA BAČÍKOVÁ

VEDOUCÍ PRÁCE

SUPERVISOR

doc. MgA. FILIP CENEK

BRNO 2018

Název disertační práce:

Dokumentární přístupy v pohyblivém obraze v současné umělecké praxi

Abstrakt:

Disertační práce se zastřešujícím názvem *Dokumentární přístupy v pohyblivém obraze v současné umělecké praxi* se zaměřuje na praktický a teoretický průzkum dokumentárních přístupů ve videích a filmech a na poli umění. Všímá si především sebereflexivních strategií vyvolaných kritickým postojem vůči médiu a nedůvěrou v jeho schopnost zprostředkovat skutečnost či pravdu. Pokusy o zprostředkování skutečnosti audiovizuálními prostředky jsou doprovázeny reflexí způsobu, jak k tomu dochází. Práce si všímá rovněž nejistého vztahu dokumentu a pravdy, jak byl v umění artikulován umělkyní a teoretičkou Hito Steyerl.

Zkoumaná díla jsou časově vymezena zejména obdobím od počátku nultých let, kdy začala intenzivní reflexe takzvaného dokumentárního obratu, a současností. Výběr příkladů je silně ovlivněn lokální studií izraelského umění ve Videoarchivu CCA v Tel Avivu. Studie videí a filmů, v nichž rezonují témata konfliktu, násilí a traumatu, předurčilo tematické okruhy pro analýzu dokumentárních metod autorů z odlišných kontextů.

Ve vybraných dílech si všímám zejména různých podob zcizení a sebereflexivních postupů, jimiž autoři upozorňují na konstruovanost díla nebo na vlastní postupy práce s audiovizuálním materiálem. Jsou stanoveny opakující se formální principy, které dokazují znejistění vztahu dokumentárních formátů a skutečnosti: inscenování reálných událostí nebo záměrné odhalování produkčního aparátu či pozice autora v rámci produkce díla. U popsanych tendencí dochází také k přehodnocení observačních dokumentárních strategií jako zdánlivého protikladu k sebereflexivním formám.

Teoretické výstupy jsou doprovázeny autorčinými vlastními uměleckými projekty soustředěnými hlavně na formát dokumentárního portréту a jeho formální (de)konstrukci. S formálními principy analyzovanými na teoretické rovině je průběžně experimentováno v autorských videích.

Klíčová slova:

dokument, dokumentarismus, videoart, film, video, dokumentární obrat, sebereflexivita, reinscenace, konflikt, trauma, obrazy násilí, dokumentární nejistota, Hito Steyerl

Dissertation title:

Documentary Approaches in Contemporary Fine Art Moving Image

Abstract:

The Dissertation titled *Documentary Approaches in Contemporary Fine Art Moving Image* focuses on the practical and theoretical research of documentary approaches to videos and films in the art field. It notices especially the self-reflexive strategies as a consequence of critical approach towards the medium itself and lack of belief in its ability to mediate reality or truth. Attempts to convey reality by audiovisual means are accompanied by the reflection of the way this happens. The Dissertation also reflects on the uncertain relation between the documentary and truth, which has been described in art by the artist and theoretician Hito Steyerl.

The examined artworks were made in the period between the beginning of 21st century, when the documentary turn was reflected intensively, and the present time. The selection of examples was strongly influenced by the local study of Israeli art in The Video Archive of the Center for Contemporary Art in Tel Aviv. Motives of conflict, violence and trauma resonating in studied videos and films influenced further selection and analysis of the authors' documentary methods from a different context.

In the selected works I can see particularly various forms of alienation effects and self-reflexive approaches. Using these procedures the artists highlight the constructedness of the audiovisual work and the way it was produced. Recurring formal principles have been stated. Reenactment of real events, revealing the way the work was produced or the artist's position in the production process; these strategies indicate the uncertain relationship between the documentary work and reality. In the frame of these tendencies also reevaluation of the observational documentary strategies as something seemingly opposite to self-reflexive strategies is reviewed.

Theoretical outcomes are continuously accompanied by author's own art projects concentrated around the form of documentary portrait and its (de)construction. They experiment with the formal principles analyzed on a theoretical level.

Key words:

documentary, documentarism, video art, film, video, documentary turn, self-reflexivity, reenactment, conflict, trauma, images of violence, documentary uncertainty, Hito Steyerl

Bibliografická citace závěrečné práce

Alžběta BAČÍKOVÁ, *Dokumentární přístupy v pohyblivém obraze v současné umělecké praxi*, Brno, 2018. 82 s. Disertační práce. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění. Vedoucí práce doc. MgA. Filip Cenek.

Prohlášení autorky o původnosti práce

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu. Všichni, kdo spolupracovali na dílčích výstupech praktické části disertační práce, jsou jmenovitě uvedeni u příslušných projektů.

MgA. Alžběta Bačíková

Podpis:

V Praze dne 18. 6. 2018

Obsah:

1. Úvod: Sebereflexivita dokumentárního videa a filmu v umění jako důsledek dokumentární nejistoty 9
1.1 Zdroje a metody výzkumu a cíle disertační práce 11
2. Dokumentarismus v umění 14
2.1 Dokument jako fluidní pojem 15
2.2 Dokumentární nejistota v „postpravdivé éře“ 18
3. Studie izraelského videoartu – Videoarchiv CCA v Tel Avivu 22
4. Dokumentární obraz jako důkaz 24
4.1 Důkazní materiál ve videích Mich’aela Zupranera, Ruti Sela a Maayan Amir 24
4.2 Investigativní přístup Forensic Architecture a Trevora Paglena 28
5. Kamera uvnitř konfliktu 33
5.1 Rozbité kamery 33
5.2 Dokumentovat konflikt: Jasmina Metwaly, Oleksiy Radynski, Rabih Mroué 34
6. Odhalení konstrukce audiovizuálního díla 37
6.1 Zviditelněná forma Nira Evrona a Niry Pereg 37
6.2 Skutečnost filmu: Omer Fast 39
7. Reflektovaná observace 43
7.1 Observační filmy Haruna Farockého 43
7.2 Fukeiron podle Erica Baudelaira 45
8. (Re)inscenace 47
8.1 Omer Fast a inscenovaná realita 48
8.2 Revize zatížených obrazů 49
9. Performativita jako sebereflexivní strategie 51
9.1 Avi Mograbi v záběru 52
9.2 Figura Hito Steyerl ve vlnách obrazů a kapitálu 52
9.3 Pohled na Renza Martense uvnitř konfliktu a chudoby 54
10. Shrnutí teoretické práce: Dekonstrukce dokumentární formy a sebereflexivita média 56
II. Praktická část disertační práce 59
II.1. Autorská videa 59
II.2 Kurátorský projekt Politika pravdy v etc. galerii a doprovodná publikační činnost 62
12. Závěr 65
Seznam použité literatury a zdrojů 66
Seznam citovaných odkazů na videa a umělecké projekty 69
Seznam použitých děl v teoretické části disertační práce 70
Přehled vlastních realizovaných děl a obrazová dokumentace 73
Seznam příloh 81

I. Úvod: Sebereflexivita dokumentárního videa a filmu v umění jako důsledek dokumentární nejistoty

Disertační práce *Dokumentární přístupy v pohyblivém obraze v současné umělecké praxi* se zabývá praktickým a teoretickým průzkumem dokumentárních přístupů v oblasti videa a filmu na poli výtvarného umění. Klade si za cíl reflektovat vybrané formální postupy, objevující se v umění zejména během uplynulých dvou desetiletí. Konec devadesátých let, o nichž se hovoří jako o kolébce tendence v umění popsané jako *dokumentarismus*, odstartoval zvýšený zájem o dokumentární postupy, mimo jiné také v médiu videa a filmu. S příchodem nultých let můžeme pozorovat zvýšenou teoretickou reflexi tohoto fenoménu. Časové vymezení od přelomu tisíciletí až do současnosti představuje trajektorii vývoje dokumentarismu a jeho průběžného zhodnocování.

Doba, v níž disertační práce vzniká, si v mediálním diskurzu vysloužila přezdívku „postpravdivá“. Této charakteristiky si všímám zejména proto, že zpravidla dochází k obecnému spojování dokumentárních formátů s požadavky na reprezentaci pravdy či reality. Podstatnou otázkou na pozadí mých rešerší je to, zda zmíněné označení ovlivňuje přístupy umělců a jestli navzdory pesimistickým prognózám usilují o zrevidování našeho pojetí skutečnosti.

Z hlediska toho, jak umělci vnímají vztahy mezi dokumentárním dílem, reprezentovanou skutečností a divákem pak sleduji různé přístupy autorů vybraných uměleckých děl. Autory na základě těchto charakteristik člením do jednotlivých kapitol, přičemž některá díla by se dala zařadit do více z nich. Kategorie tedy nejsou zcela ohraničené, ale slouží spíše k přehlednějšímu popisu daných fenoménů. Většina postupů zaujímá explicitně kritický či reflexivní postoj vůči médiu, kterým je v našem případě dokumentární umělecké video nebo film. Takový postoj se projevuje zejména rozličnými podobami zcizovacích efektů, dekonstrukcí formálních složek za účelem ztráty iluze objektivně předkládané skutečnosti nebo poukazováním na to, jak určité postupy sugerují pravdivost určitého sdělení. K těmto sebereflexivním postupům přidávám i observační strategie, které lze vnímat jako protipól k explicitním způsobům reflexe média. Někteří autoři totiž užívají přímočařejší způsoby reprezentace, zejména observační metody, avšak s jistou dávkou poučenosti, kterou výše zmíněná sebereflexe přinesla. Právě příklon k observačním postupům může být vnímán jako reakce na fakt, že opakovaným užíváním určitých sebereflexivních metod se z účinného nástroje kritiky může stát manýra. Příklon k pozorování a záznamu skutečnosti bez dodatečného autorského komentáře tak může být vědomě zvolenou strategií, která má v rámci daného kontextu či konzistentní kritické práce autora své místo. Nastolenou otázkou zůstává, které formy dokáží přesvědčivěji reagovat na zpochybnění důvěry diváků v jakékoliv formy reprezentace v důsledku frustrace z nejistoty, do níž jsme v záplavě obrazů a informací uvrhováni.

O jistém „obratu k realitě“ píše začátkem roku 2017 teoretička filmu Erika Balsom.¹ Pozoruje příklon některých umělců k observačním metodám, což můžeme interpretovat jako pokusy zbavit se nedůvěry ve schopnost zprostředkovat realitu pomocí jejího záznamu. Ukazuje na příkladech děl Erica Baudelaira, Kevina Jerome Eversona a autorů spojených s výzkumným

¹ Erika BALSOM, „The Reality-Based Community“, *e-flux Journal*, 13. června 2017, #83, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_142332.pdf (cit. 30. 11. 2017).

pracovištěm Sensory Ethnography Lab na Harvardově univerzitě významnou roli pozorování okem kamery, aniž by přitom zmínění autoři v samotném díle nápadně upozorňovali na konstruovanost a umělost užitých prostředků, a nutně tak podřývali naši důvěru ve vnímání skutečnosti. Balsom naznačuje, že takové metody dokumentární práce mohou umožnit divácké komunitě vymanit se ze zacykleného vnímání takzvané postpravdivého světa, které blokuje naši důvěru ve vlastní úsudek. Pochybnosti ohledně reprezentace, vtisknuté do vlastního díla, totiž přenáší na diváky ještě více nejistoty a zmatení. Umění namísto poskytování alternativy reprodukuje nemožnost rozlišení mezi realitou a fikcí, přítomnou v mediálním prostředí.

Kategorii diváků rovněž nelze z celkové úvahy úplně vynechat. Příjemci většiny děl zmíněných v této práci je zřejmě minorita do jisté míry poučených diváků navštěvujících umělecké přehlídky. I sama díla jako by očekávala příjemce ochotné kriticky pohlížet na to, jakým způsobem jsou nám informace zprostředkovány masovými komunikačními prostředky nebo standardizovanými zpravodajskými formáty. Kritický přístup s sebou nese ochotu porozumět experimentálním způsobům práce s dokumentárním obrazem.

Na základě teorie Arielly Azoulay o dokumentárním obraze jako „společenské smlouvě“ bychom se mohli začít ptát, jak se i divák stává spoluúčastníkem komplexního vyjednávání o účinku dokumentárního obrazu.² Slavné dílo *Epizoda III: Užijte si chudobu* (*Episode III: Enjoy Poverty*, 2008) od Renza Martense je zase možné chápat jako kritiku namířenou právě vůči bezzubosti a otupělosti konzumentů dokumentárního obrazu, i když se jedná o vzdělané „západní“ publikum.

Jak je již zřejmé z dosavadního úvodu, práce sice bere v potaz kontext dokumentarismu jako komplexní tendenci indikující potřebu obratu umění k realitě, ta však v sobě zahrnuje i práci s fotografií, instalací, historickými dokumenty a dalšími médii. Má práce se zaměřuje na videa a filmy s dokumentárními aspekty prezentované v prostředí galerie nebo v kontextu umění utvářeného uměleckými přehlídkami. Přestože chci vynechat studii samostatné disciplíny dokumentárního filmu, vznikajícího v jiných produkčních podmínkách a směřujícího do jiného prezentačního formátu kina, filmovou a uměleckou produkci nelze úplně oddělit, protože vznik i uvedení mnoha děl tyto světy překračuje a v některých dílech se protíná. Například zmíněná práce Renza Martense či řada dalších snímků nachází své místo jak na filmových festivalech, tak ve formátech výstav.

Řada projektů má taktéž interdisciplinární povahu a video či film může být jen jedním z mnoha výstupů. Příkladem mohou být aktivity výzkumného projektu Forensic Architecture, představující investigativní práci, v níž se protínají nejnovějších vědecké metody, ale která rovněž směřuje k vizualizaci výsledků vyšetřování a jejich prezentaci v podobě videoinstalace.

Z hlediska analýzy textů se ukazuje zajímavé rozpětí mezi psaním Hito Steyerl těsně po roce 2000, kdy již reaguje na umění devadesátých let v textech jako je *Dokumentární nejistota* nebo *Politika pravdy. Dokumentarismus v umění*, a současným pohledem na dokumentární video a film teoreticky Eriky Balsom. Steyerl už kolem přelomu milénia varuje před vyprázdněnou formalistní sebereflexivitou, zatímco Balsom v současnosti upozorňuje na jistou vyčerpanost sebereflexivních postupů, které během uplynulých tří dekád zaznamenaly značný boom, a vidí možnost osvěžující změny v příklonu k poučené observaci. Balsom tvrdí, že v současné

² Ariella AZOULAY, „Citizenship Beyond Sovereignty: Toward a Redefinition of Spectatorship (2008)“, in: Julian STALLABRAS (ed.), *Documentary*, Massachusetts: The MIT Press, 2013, s. 130–135.

epistemologické krizi může jakákoliv další relativizace hranic skutečnosti a fikce jen posilovat naše bezvýchodné tápání.

Jak se pokusím ukázat v tomto textu, i sebereflexivní strategie v sobě naštěstí zahrnují tak široké spektrum možností, že je stále možné nacházet takové, které neudrží diváka v pasivní pozici konzumenta neschopného rozlišit mezi tím, co je reálné a co je manipulativní klam, ale snaží se jej aktivizovat k novým způsobům pohledu.

1.1 Zdroje a metody výzkumu a cíle disertační práce

Práce chce navázat na teoretický diskurz dokumentarismu a pokusit se o soudobou studii podmíněnou aktivním zájmem o současné dokumentární video a film v umění. Nemá tedy ambici být přehledovou studií, spíše se průběžně pozastavuje nad jednotlivými autory a důležitými rysy, které jejich díla propojují. Pro lepší zakotvení se text místy ohlíží hlouběji do historie dokumentárního videa a filmu v umění.

Vzhledem k tomu, že se významným zdrojem mého zkoumání stal Videoarchiv CCA v Tel Avivu a velká část zmíněných děl reaguje na tamní kulturně a politicky zatížený kontext, stěžejní příklady děl krouží kolem obrazů konfliktu, války a násilí. K jádru tvořenému izraelským uměním se asociativně připojují díla vzniklá ze zkušenosti s konflikty v jiných geografických podmínkách, která spojují podobné formální přístupy nebo si kladou podobné otázky. Jaká je ve vyostřených situacích role dokumentárního obrazu? A jak se svým záměrem i podobou liší dokument pořízený za účelem být důkazem či zpravodajským materiálem od toho, který se stává součástí uměleckého kontextu? Odpovědí může být opětovné poukázání na zvýšenou sebereflexivitu a zájem o roli obrazu v sociálním a politickém vyjednávání, který je vlastní uměleckému přístupu. Nejen otázka „co“, ale zejména „jak“ se stává předmětem hlavního zájmu, což znamená zejména to, že práce s obrazy skutečnosti není možná bez reflexe podmínek, v nichž vznikají a jsou prezentovány. Analýze jsou zpětně podrobovány i záznamy vznikající ve víru konfliktu, kde je ohroženo záznamové zařízení i život kameramana.

Důvodem pro volbu lokální studie izraelského umění byla dřívější znalost některých prací a předpoklad, že v místech zvýšeného výskytu konfliktů lze počítat také s větším zájmem o dokumentární formy, čímž vzniká rozmanitější spektrum přístupů. Víceméně se mi potvrdilo očekávání, že dopady politických událostí, situací násilí či přetrvávajících traumat, vyvolávají silnější potřebu přehodnocovat možnosti dokumentárního média. Díla z jiných kontextů ukazují, jak nestabilní politická situace rozehrává podobný způsob uvažování nad dokumentárním obrazem, nebo jak díla vznikající v relativně stabilních politických podmínkách reagují na daleko subtilnější podoby konfliktu. Specifické místo v textu pak zastávají někteří autoři, jejichž dlouhodobé úvahy nad dokumentárním obrazem bohatě přispěly k rozvíjení diskurzu kolem dokumentarismu.

Zvláštní postavení tak v práci zaujímá například celoživotní dílo Haruna Farockého, na jehož příkladech chci ukázat různé způsoby sebereflexivní práce s dokumentem, odrážející se nejen formálně v různých podobách zcizovacího efektu, ale také v observačních způsobech snímání procesu vzniku obrazu. Chci tak ukázat, že observační dokumentární mód nemusí vždy

znamenat příklon k naivnímu způsobu zprostředkování skutečnosti, ale může naopak dokazovat velmi poučený přístup autora a zároveň skloubit sebereflexi s nezaujatějším pozorováním.

Příklady z izraelského prostředí a dalších konfliktních zón, na nichž je možné demonstrovat jednotlivé formální varianty sebereflexivních přístupů, jsou paralelně doplňovány příklady silných děl, která jsou pro uvažování nad dokumentárními tendencemi současnosti zásadní. Dílo Renza Martense nás provází problémem zprostředkování obrazů utrpení vzdálenému uměleckému publiku. Agentura Forensic Architecture zase prostřednictvím investigativních metod napojených na interdisciplinární výzkum navrácí digitálnímu obrazu funkci důkazního materiálu, ačkoliv tato schopnost je v kontextu teorie fotografie a filmu problematizována. Nezávislé vyšetření sporných událostí, kterému se oficiální instituce vyhýbají, je divákům představeno ve formátu videoinstalace v prostředí galerie. Hito Steyerl je pak příkladem autorky, jejíž teorie a sebereflexivní praxe v médiu videa či filmu se vzájemně doplňují tak, že každé z nich jiným způsobem poukazuje na podmínky dokumentárního obrazu v digitální éře. Práce se tedy rozpíná, aby ukázala aktuální směřování dokumentarismu, ale zároveň se stále drží linie sledování různých způsobů sebereflexivity obsažené v zahrnutých dílech.

Pro doplnění a srovnání jsem uvažovala ještě o druhém zdroji, archivu Video-Forum n.b.k. v Berlíně, který měl vzhledem k odlišnému geografickému a kulturnímu zázemí doplnit studii Videoarchivu CCA v Tel Avivu. Archiv Video-Forum n.b.k. byl založen už v roce 1971 a obsahuje díla od roku 1963. Je příkladem kontinuálně rostoucí sbírky videí vzniklých mnohdy přímo ve spolupráci autora s institucí. Ukazuje tedy kromě přehledové sbírky videoartu určitý průřez autory, kteří v Berlíně žili nebo působili na rezidenčních pobytech a vytvořili práce související s kontextem daného místa. Vzhledem k rýsujícímu se tematickému okruhu jsem nicméně pro teoretickou práci nakonec vybrala pouze nejnovější práci Erica Baudelaira *Po cestě domů* (*Walked the Way Home*, 2017), která vznikla pro výstavu v n.b.k. prezentovanou na jaře 2018. Další videa z tohoto archivu od autorů Artura Żmijewského a Iva Dekoviće byla vybrána pro prezentaci v rámci programu etc. galerie.

Český kontext jsem se snažila v počátcích nevynechat, avšak průzkum Videoarchivu VVP AVU se neukázal být vhodným zdrojem příkladů, které by korespondovaly s narýsovanou tematickou linií. Současní čeští autoři se zájmem o dokumentární obraz byli nicméně přizváni k prezentaci vlastní práce v rámci Cyklu přednášek doktorandů v akademické roce 2016/2017 (Jiří Žák, Zbyněk Baladrán), nebo se stali součástí dlouhodobého kurátorského projektu pražské etc. galerie (David Přílučík, Lucie Rosenfeldová, Marie Lukáčová, Štěpán Pech), který se stal neopomenutelnou součástí mého disertačního výzkumu.

Projekt *Politika pravdy* je v galerii realizován od konce roku 2017 a je kurátorován ve spolupráci s Annou Remešovou. Stal se vzdělávací platformou, kde se při příležitosti projekcí vybraných děl utváří diskuze o dokumentárních polohách, odpovídajících potřebám současného kritického myšlení. Jeho součástí jsou diskuze s participujícími umělci, přispěvateli do doprovodných tištěných brožur a spolupracujícími kurátory, například Vítem Havránkem nebo Vjerou Borožan.

Podstatnou část disertační práce tvoří i vlastní umělecká praxe vyvíjející se ruku v ruce s teoretickými řešeršemi. Formulování tématu disertační práce zkoncentrovalo moji uměleckou tvorbu kolem klíčové problematiky a umožnilo propojit teoretický a praktický výzkum. Přehled realizovaných výstavních projektů uvádím na konci textu v kapitole Praktická část disertační práce. Má vlastní praxe je kontinuálním zkoumáním sebereflexivních dokumentárních postupů s

využitím multikanálové projekce a záměrným odkrýváním způsobu produkce audiovizuálního díla. Zahrnuté projekty spojuje formát dokumentárního portréту. Videoinstalace koncentrují se na portrétování jednoho protagonisty či postavy mi umožnily postupně prozkoumat řadu dokumentárních postupů. V jednotlivých projektech byly průběžně prakticky aplikovány tematizované sebereflexivní a zcizující přístupy a možnosti dekonstrukce audiovizuálních forem.

Tato teoretická disertační práce má být shrnutím zkušeností nabytých během všech výše uvedených aktivit. Jejím záměrem je zejména vystavět kolem ústřední problematiky „dokumentární nejistoty“ pojednání o výzvách, kterým dokumentarismus v dnešní době čelí. Klíčovým postřehem, kolem nějž práce krouží, je znejasnění hranice mezi realitou a fikcí v dokumentárních dílech, které se objevily se poli umění v posledních dekádách. Toto znejistění bývá u řady autorů pracujících s dokumentem doprovázeno reflexí užitých prostředků, což se odráží ve formální podobě děl. Mým záměrem je mimo jiné na příkladech ukázat, kdy je toto znejistění plodným příspěvkem ke kritice média a nepřispívá pouze k nežádoucímu drolení schopnosti dokumentárního obrazu komunikovat se současným divákem.

Budu se soustředit na práce vykazující jistou míru sebereflexivity, která se projevuje v jejich formálních rysech. V dílech je dle jejich skladby patrné, že autorům nešlo o prosté zprostředkování skutečnosti, ale také o přehodnocení toho, jak dokument funguje, jak na diváka působí a zda s ním autor vede rovnocenný dialog vyhýbající se zkratkovité sugesci či manipulaci. Dokumentární obraz není chápán v nějaké ryzí a „autentické“ podobě, ale naopak jako něco, co podléhá komplikované síti vztahů a vyjednávání. Vědomí této komplexnosti se u autorů vždy nějakým způsobem otiskne i v rysech uměleckého díla.

2. Dokumentarismus v umění

Výstavních a prezentačních projektů, které směřovaly k tomu, že se z dokumentarismu stala silná a pojmenovaná tendence, byla za poslední tři dekády celá řada. Nejčastěji uváděnými přehlídkami pozdních devadesátých a nultých let spojovanými s první soustavnou reflexí dokumentarismu jsou například *Documenta X* Catherine David (1997) a *Documenta XI* kurátorovaná Okwui Enwezorem (2002). V nultých letech reflexe dokumentárních tendencí v umění pokračuje dalšími četnými projekty, které ústí v publikování souborných antologií dokládajících dobový diskurz, jako je ve středoevropském kontextu *The Need to Document*,³ nebo výzumný projekt *The Greenroom: Reconsidering Documentary and Contemporary Art*, vzniklý ve spolupráci Hito Steyerl a Centra pro kurátorská studia na Bard College.⁴ V roce 2013 vychází v rámci série antologií Whitechappel Gallery, věnované důležitým tendencím v umění, soubor textů *Documentary*, který zahrnuje i starší texty o dokumentární fotografii a filmu a propojuje je s aktuálním uměleckým diskurzem.⁵ Dále bychom mohli pokračovat s Berlin Documentary Forum (1-3), které se ve dvouletých intervalech konalo v berlínském HKW mezi lety 2010 a 2014. V českém prostředí pak lze zmínit Fotograf Festival v roce 2015 věnovaný dokumentárním strategiím.

Je tedy zřejmé že zájem o dokument není tendencí, která by se dala jednoznačně časově ohraničit, ale zhruba od devadesátých let se vyvíjí a je provázena průběžnými pokusy o zhodnocení. Zdroji kritického myšlení pro současnost se stávají rovněž starší fotografické a filmové práce a jsou hledány návaznosti na otázky, které si dokumentární fotografie a film kladly ještě dříve, než se staly tolik podstatnými v umění. Práce autorů jako je Chris Marker nebo Harun Farocki předjímalá výše naznačenou teoretickou vlnu spjatou s dokumentem a umělecký kontext jejich práci přijal za své, ačkoliv má kořeny v prostředí filmu. Tyto dvě pole se v některých ohledech přiblížily a hranice mezi filmovou distribucí a galerijní prezentací se také dnes u některých autorů smývá. Filmy Omera Fasta, Aviho Mograbi nebo Mich'aela Zupranera, o kterých bude dále pojednáno, byly promítány nejen v galeriích, ale i na filmových festivalech.

Dokladem potřeby vnímat příklon umění k dokumentu interdisciplinárně je i antologie textů *Documentary Across Disciplines*⁶, v níž se rozbory umění, dokumentárního i hraného filmu, fotografie nebo reportážního interview ve zvuku i v textu vzájemně potkávají ve snaze aktualizovat význam dokumentárních přístupů pro současnost.

Viditelné je také globální rozptýlení dokumentárních forem a jejich reflexe, ale také rozpětí témat, kterými se umělci zabývají. I vzhledem k šíři záběru dosud publikovaných výborů textů nemá smysl podávat touto prací vyčerpávající přehled. Proto je spíše pokusem o subtilnější průřez dokumentárními přístupy ve videu a filmu, jejichž osu tvoří izraelské umění a další symptomatické příklady odjinud.

³ Vít HAVRÁNEK – Sabine SCHASCHL-COOPER – Bettina STEINBRÜGGE (ed.), *The need to document*, Zürich: JRP Ringier, 2005.

⁴ Maria LIND – Hito STEYERL (ed.), *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, Berlin: Sternberg Press, 2008.

⁵ Julian STALLABRASS (ed.), *Documentary*, Cambridge: The MIT Press, 2013

⁶ Erika BALSOM – Hila PELEG (ed.), *Documentary Across Disciplines*, Cambridge, MA: The Mit Press, 2016

2.1 Dokument jako fluidní pojem

Samotný význam pojmu „dokument“ jako označení tendencí na poli výtvarného umění je integrální součástí mého teoretického i uměleckého výzkumu. Soustředím se přitom zejména na práce, které v důsledku pojem revidují, znejišťují jeho vymezení vůči fikci a experimentují s vlastní formou tak, že narušují konvence vzniklé opakovaným používáním určitých formálních metod. Dokument v kontextu umění je tedy chápán jako kategorie, která se dynamicky rozvíjí a reaguje na vývoj technologických prostředků či informačních médií zodpovědných za masové šíření informací a v neposlední řadě na politické a společenské faktory nebo teoretické uchopení problematiky reprezentace reality.

Umělkyně a teoretička Hito Steyerl v eseji *Dokumentární nejistota* (*Documentary uncertainty*, 2011) napsala, že o dokumentárním módu dnes můžeme říct s jistotou jediné: neustále pochybujeme o tom, jestli je pravdivý.⁷ Tento fakt přitom nepojímá jako pejorativní označení nepatřičné vlastnosti, ale jako něco, co se děje v reakci na aktuální podmínky. Definice dokumentu v umění podle Steyerl prochází dvojími obtížemi: je složité vymezit hranice *dokumentu* i pole *umění*. Podobně je to podle ní i s pojmy jako je pravda, realita, objektivita, s nimiž je nejčastěji dokument spojován. Jestliže nás poststrukturalistické myšlení naučilo, že není možné počítat se stálostí těchto pojmů, jediné jisté, co nám tváří v tvář pokusu o jejich definici zůstává, je naše vlastní zmatení.

Filmařka Trinh T. Minh-ha napsala v roce 1990 manifest „radikálně otevřeného dokumentu“ a ten příznačně začíná větou: „Neexistuje nic jako dokument – pokud má pojem označovat druh materiálu, žánr nebo soustavu technik.“⁸ Přestože bezesporu existuje množství děl označovaných jako dokumentární film, dle autorky je třeba se neustále vymezovat vůči teorii kinematografie, která má tendenci vytvářet umělou představu jasně definovaných kategorií svazujících film a skutečnost podle jediného správného receptu.

Uhýbavost při definování pojmu „dokument“, příznačná pro autory píšící o dokumentárních přístupech, poukazuje na fluiditu pojmu a smysl dokumentarismu jako platformy pro vyjednávání toho, za jakých okolností nám dané audiovizuální formáty mohou zpřístupnit skutečnost. Vzhledem ke své kritické povaze v sobě dokumentarismus zahrnuje i negace pokusů o „autentické“ přístupy k realitě a záměrnou práci s fikcí. V jeho poli se tak ocitají i díla vzniklá jako kritická odezva vůči většinové dokumentární produkci, která podrývá důvěru diváka ve formy zaštiťující se zárukou zprostředkování pravdivých sdělení. Podstatnou otázkou zůstává, kdy jsou tato znejištění plodným a relevantním příspěvkem umožňující nově nahlédnout způsoby našeho poznávání a přijímání nových sdělení, a kdy spíš přispívají k prohloubení bezradnosti nad neuchopitelným mísením pravdy a fikce.

Ve výše zmíněné eseji *Dokumentární nejistota* Steyerl načrtává dvojí přístup k pojetí dokumentu: realistický a konstruktivistický.⁹ Oba mají svá úskalí. První může sklouznout k naivní

⁷ Hito STEYERL, „Documentary uncertainty“, *Re-visiones*, vol.1, 2011, <http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html> (cit. 20. 4. 2018).

⁸ Trinh T. MINH-HA, „Zotročující touha po smyslu. Manifest radikálně otevřeného dokumentu“, *DOK.REVUE*, 30. června 2014, www.dokrevue.cz/clanky/zotrocujici-touha-po-smyslu (cit. 7. 5. 2018)

⁹ STEYERL, *Documentary uncertainty* (pozn. 7).

víře v možnost objektivní reprezentace skutečnosti, zatímco druhému zase hrozí nebezpečí relativismu a neschopnosti rozlišit mezi pravdou a lží. Otázku pravdy přitom Steyerl považuje za stěžejní a onu dokumentární nejistotu za přirozený důsledek podmínek současné doby, kdy máme díky globalizovaným médiím okamžitý přehled o tom, co se ve světě děje, nicméně spíše než v rolích aktivně participujících občanů jsme uvězněni v pozici pasivních konzumentů obrazů a informací. Naše možnosti podílet se na ověřování a spoluvytváření obrazu současného světa se zdají být oproti tomu, co o něm víme, značně omezené.

Jakou v těchto podmínkách může sehrát úlohu dokumentární umělecké dílo? Jestliže budeme společně s Hito Steyerl chápat každé dokumentární dílo jako uzel mocenských vztahů, který není jen odrazem skutečnosti, ale aktivně přetváří svět a politicky na něj působí, můžeme právě v umění nacházet možnost změny.

Již v devadesátých letech spatřuje Steyerl éru, kdy umění začalo samo sebe vnímat více kriticky v kontextu finančních, politických či společenských podmínek. Upozorňuje však na úskalí, které vyvstalo při rozšíření práce s dokumentárními materiály. V této době se sice do umění dostala řada dokumentárních metod, které přinesly kritické podněty na úrovni obsahů, méně už ale došlo ke kritice původu samotných metod a forem, které implikují. Procedury, jimiž vstupní materiály procházely, byly vlastně konvenční a metody práce přebíraly postupy ustanovené institucemi, které můžeme foucaultovsky chápat jako uzly moci. Týkalo se to zejména vědeckých metod nekriticky přenesených do světa umění. Proto Steyerl zdůrazňuje, že stejně důležité jako obsahy je samotná organizace dokumentárních materiálů. Mocenské vztahy je třeba vnímat za všemi formami reprezentace.

Tuto úvahu můžeme přenést na audiovizuální dokumentární formáty spjaté s každodenní potřebou informovat veřejnost. Také zde najdeme množství ustanovených postupů a konvencí. Televizní zpravodajství a řada dokumentárních pořadů či filmů představují ustanovené soubory metod, s nimiž jsou masy diváků obeznámeny natolik, že je považují za něco samozřejmého a transparentního. Politické či soukromé zájmy, které jsou na pozadí této „obrazové mašinerie“, mohou být sice též předmětem investigativní žurnalistiky, nicméně kritika způsobů nakládání s obrazy a informacemi a přinášení alternativních možností tkví právě v jádru kritické dokumentární praxe, jež může nacházet své místo právě na poli umění. Ani toto pole není nijak neutrální, ale je předmětem četných ekonomických a politických zájmů. Právě Hito Steyerl se ve své praxi zabývá i rozkrýváním vlivu moci a peněz na pozadí vlastní práce, což můžeme najít nejen v jejím psaní, ale také v performativních přednáškách.

Už v *Dokumentární nejistotě* naznačuje Steyerl pojetí dokumentu jako „politiky pravdy“. Tento pojem si vypůjčuje od Michela Foucaulta a více se mu věnuje v textu *Politika pravdy. Dokumentarismus v umění*.¹⁰ Spatřuje v dokumentárních dílech nikoliv pouze možnost zobrazovat politickou realitu, ale také být politickými činy, které ji aktivně přetvářejí.¹¹ Samotné formy

¹⁰ Hito STEYERL, „Politika pravdy. Dokumentarismus v umění“, in: Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Terezie NEKVINDOVÁ – Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.), *České umění 1980–2010, Texty a dokumenty*, Praha: VVP AVU, 2011

¹¹ K pojetí „politiky pravdy“ a původním filosofickým zdrojům myšlení Hito Steyerl se vztahuje příspěvek Jana Bierhanzla do první doprovodné brožury vydané k programu etc. galerie. Jan BIERHANZL, „Etika a politika pravdy. Hito Steyerl a Michel Foucault“, in: Alžběta BAČÍKOVÁ – Anna REMEŠOVÁ (eds.), *Politika pravdy I. - Mezi realitou a fikcí*, Praha, Brno: etc. galerie a Vysoké učení technické v Brně, 2017

použité k přenášení vědění musí být podrobovány kritice, protože užívání známých a zavedených postupů znamená přejímání metodologického aparátu a s ním i strategií moci.

Steyerl vyzdvihuje takzvaný reflektovaný proud dokumentarismu, který své vlastní prostředky vnímá jako sociálně konstruované. Zdůrazňuje ale přitom, že sebereflexi je třeba užívat jako nástroj užitečný k nacházení vhodného způsobu reprezentace a nikoliv jako univerzální metodu. I v rámci sebereflexivních tendencí se totiž během let, kdy se dokumentarismus v umění etabloval jako viditelný proud, zmnožily určité postupy, které se jakožto naučená a instantní metoda reprodukuji do té míry, že se stávají vyprázdněnými. I reflexe média by se do formální podoby díla měla otiskovat uvážlivě. Monotematické podrývání důvěry diváka vůči možnosti dostat se skrze dokumentární formy ke skutečnosti se totiž může začít naprázdno cyklit v nikam nevedoucím relativismu.

Pojetí pravdy jako součásti mocenských vztahů přesahujících jednoduše definovatelnou funkci dokumentu reprezentovat skutečnost a silná tendence k sebereflexivitě, patří ostatně i v umění samotné Steyerl, jsou tak hlavními odkazy jejího díla, které provází i mé vlastní studium dokumentárních přístupů.

K dokončení úvah o pojmu dokumentu a jeho postavení v rámci umění zbývá ještě krátce naznačit, jak se dnes dokumentarismus staví k historii dokumentární fotografie a filmu. V úvodu k antologii *Documentary Across Disciplines* pojímají Erika Balsom a Hila Peleg současné tázání se po charakteru a podobách dokumentární produkce jako neodmyslitelné od figur, jako například James Agee a Walker Evans, které silně ovlivnily dokumentární diskurz.¹²

Polemika o schopnosti filmu a fotografie reprezentovat skutečnost není nijak nová a provází jeho dějiny od počátků. K promítání jednoho z prvních filmů bratří Lumièreových *Příjezd vlaku do stanice La Ciotat* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1896) se váže legenda, že diváci byli tak zaskočení iluzí jedoucího vlaku, že v publiku zavládla panika a začali před plátnem uskakovat. Naopak s využitím dokumentární fotografie jako důkazu či aktivizujícího obrazu utrpení druhých se s rozvojem masmédií i digitalizace pojí četné obtíže.¹³ Vývoj umění směřuje k dnešnímu kritickému tázání a klasické otázky po pravdě, etice a realitě v umění zesílily a byly aktualizovány zejména technologickým a společenským vývojem.

Teoretik filmového dokumentu Bill Nichols ve své knize *Úvod do dokumentárního filmu*, kterou lze chápat jako ikonickou vstupní učebnici do studia dokumentárních metod v dějinách kinematografie, píše:

„Dokumentárním filmům není vlastní žádný pevně stanovený soubor kinematografických postupů, nezabývají se žádnými předem danými tématy, nedrží se žádného předem daného rámce forem a stylů.“¹⁴

Nichols nejprve načrtává laický pohled, aby mohl začít polemizovat s obecně sdílenými představami o dokumentu. Dokumenty mají vypovídat o realitě, tedy o tom, co se skutečně stalo,

¹² Erika BALSOM – Hila PELEG, „Introduction: The Documentary Attitude“ in: *Documentary Across Disciplines*, Cambridge, MA: The Mit Press, 2016, s. 10–19.

¹³ Susan Sontag uvažuje nad tím, zda mnohočetné vystavování se vlivu obrazů utrpení způsobuje naše znecitlivění. Nekonečná pozornost, kterou musíme věnovat útočným médiím, se stává natolik únavnou, že už nejsme schopni aktivního přístupu.

Susan SONTAG, *S bolesti druhých před očima*, Praha: Paseka, 2011, s. 93–99.

¹⁴ Bill NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 34

o skutečných lidech, nebo vyprávět příběhy o skutečném světě.¹⁵ Tyto definice ještě poskytují velice široké možnosti, jak může dokumentární dílo vznikat a vypadat.

Přestože praxe a recepce filmů se navzájem ovlivňují a jsou v neustálém pohybu, Nichols dále uskutečňuje základní taxonomii, která dokumentární díla dělí do kategorií, čímž zpřehledňuje myšlenkový pohyb v široké oblasti filmové produkce. Rozlišuje jednotlivé dokumentární mody, které se zrodily v určitém čase a byly příznačné pro jednotlivé vývojové etapy, nicméně jejich dobová příslušnost není svazující. Podle chronologického pořadí jsou to modus poetický, výkladový, observační, participační, reflexivní a performativní.¹⁶

Právě reflexivní modus (situovaný dle příkladů mezi šedesátá a osmdesátá léta) má upozorňovat na konvence ustanovené v dokumentární praxi a na konstruovanost prostředků filmové reprezentace. Nichols neuzavírá filmy do jednotlivých kategorií, ale přistupuje k nim s vědomím, že se tyto mody mohou vzájemně prostupovat a pohybovat v čase dle aktuálních potřeb autorů. Z hlediska našeho zájmu o sebereflexivní postupy v umění by právě reflexivní modus mohl být tím, co lze vysledovat jako společný rys videí a filmu v rámci uměleckého dokumentarismu. Autoři známí v kontextu umění slouží příznačně i Nicholsovi jako příklady, které k demonstraci reflexivního modu používá: Trinh T. Minh-ha, Chris Marker a mohli bychom jedním dechem přidat i Haruna Farockého. Nichols pro popis efektu, kterého dosahuje reflexivní dokumentární film, používá brechtovský pojem „zcizení“, označující distanci od důvěrně známých a tedy dosud neviditelných konstrukcí, kterou je možné nově navodit porušením konvenčních postupů. Tvůrce se obrací na diváka, aby ho nechal nahlédnout, jak je dílo konstituováno. Narušení očekávání se může dít jak po stránce formální, tak po té politické, uvědomí-li si divák vlastní sociální situovanost.¹⁷

Právě těchto vlastností si budu všimnat na vybraných příkladech dokumentárního videa a filmu v kontextu umění. Záměrem této práce je stanovit na základě jednotlivých děl některé významné rysy, kterými se dokumentární video a film na poli umění vyznačuje. Tyto rysy budou odrážet zejména nejednoznačný vztah dokumentu vůči skutečnosti a silný příklon k reflexivitě.

2.2 Dokumentární nejistota v „postpravdivé“ éře

Jeden z prvních dokumentárních filmařů Jonh Grierson, který se rovněž zasloužil o první označení Flahertyho snímku jako „dokumentu“, definoval dokument jako „kreativní zpracování skutečnosti“, čímž akcentuje právě onu tvůrčí či uměleckou hodnotu děl vedle té informační. Tato definice je díky pionýrskému charakteru jeho práce velmi často citována a analyzována. U velké části dokumentárních uměleckých děl posledních let jako bychom ale daleko spíše mohli hovořit o kreativních reakcích na zmatení z aktuální nerozlišitelnosti mezi skutečností a fikcí. Právě toto znejistění je klíčovým motivem, kterého si ve své disertační práci všímám jako projevu aktuálních dokumentárních přístupů současnosti a nedávné minulosti.

¹⁵ Ibid, s. 26–34

¹⁶ Ibid., s. 50 - 52.

¹⁷ Ibid, s. 215.

Vymezení dokumentu vůči fikci, které se dlouhodobě ukazuje jako neuspokojivé, dnes můžeme nově nahlédnout skrze debatu o „postpravdě“. Jedná se o jakousi obecně diskutovanou vlastnost současného světa, informačně popoháněného masovými komunikačními prostředky a internetovými platformami. Ty spíše než by skutečnost reprezentovaly a přenášely divákům v komprimované podobě, selektují a přetváří ji podle potřeb vlastního profitu. Jsou přitom důležitými činiteli v přeskupování politické moci a kapitálu.

Adjektivum „posttruth“, tedy „postpravdivý“, bylo vyhlášeno slovníkem Oxford Dictionary slovem roku 2016. Za klíčové události, které dále rozproudily debatu o postpravdivosti, se považuje hlavně referendum o „Brexitu“ v létě 2016 a zvolení Donalda Trumpa americkým prezidentem koncem téhož roku. K výsledkům obou voleb dopomohly předvolební kampaně, jejichž součástí bylo šíření lživých informací.

Nepravda v politice není nijak nový fenomén, který by nás měl právě v tomto čase zaskočit. Jak podotkl v eseji k tématu politolog Ondřej Sláčálek, stačí se ohlédnout za invazi do Iráku v roce 2003, která byla provázena ospravedlňujícími argumenty o zbraních hromadného ničení. O zdůraznění vratkého postavení pravdy se spíš postaralo zmnožení proudů (dez)informací na sociálních sítích a obecně internetových platformách.¹⁸

Ovlivnilo přesto naznačené prizma umělce pracující s dokumentárními metodami? Jak se politické, ekonomické a technologické změny podepsaly na vývoji tendence dokumentarismu, která se v umění rozvíjí už od devadesátých let? Ovlivňují nějak strategie politických činitelů a médií, ať už po formální, nebo tematické stránce, umění se zájmem o reprezentaci skutečnosti? A stává se tak toto umění součástí diskuse o postpravdě?

Erika Balsom v rozhovoru pro etc. galerii odpovídá právě na otázku, zda se v dokumentu něco změnilo s pojmenováním „postpravdivé éry“. Zmiňuje v tomto kontextu článek Lindy Williams nazvaný *Zrcadla bez vzpomínek. Pravda, dějiny a nový dokument* (*Mirrors without Memories. Truth, history and the New Documentary*, 1993).¹⁹ Williams již na počátku devadesátých let rozebírá úskalí a nejistoty spojené s nejasnými základy pojmu pravdy a hovoří o postmoderní dokumentární citlivosti, která je spojená se zvýšenou sebereflexivitou, performativitou a otázkami kolem pravdy. Nejistota dokumentární reprezentace tedy není ničím novým, ale dá se vystopovat už jako reakce na postmoderní a poststrukturalistické myšlení. Obrazy v rámci těchto myšlenkových proudů nejsou chápány jako něco, co skutečnost odráží, ale co spíše vytváří efekt reálného. Jean Baudrillard se svým konceptem simulakra dochází až k tvrzení, že skutečnost už neexistuje. Kdybychom měli brát toto tvrzení do důsledků, mělo by jistě fatální důsledky i pro dokumentární produkci. Nicméně sám autor v rozhovoru z počátku devadesátých let naznačuje, že vztah teorie a reality není tak jednoduchý, aby se skutečnost dala jednou provždy smést ze stolu. Prezentace myšlenek a konceptů je vždy příležitostí k tomu, aby jim bylo odporováno, aby nás realita udeřila

¹⁸ Sláčálek upozorňuje na potřebu rozlišování mezi „pravdou“ a „fakty“. S přihlédnutím k současnému nárůstu užívání a mísení pojmů „postpravdivý“ a „postfaktický“ zdůrazňuje to, že užití faktů ještě nezaručuje pravdivé sdělení, ale dá se jich využít ke lživé manipulaci.

Ondřej SLÁČÁLEK, „Mluvme o předpravdě“, *Právo*, 8. února 2017, www.novinky.cz/kultura/salon/428452-ondrej-slacalek-mluvme-o-predpravde.html (cit. 10. května 2018).

¹⁹ Linda WILLIAMS, „Mirrors without Memories. Truth, history and the New Documentary“, *Film Quarterly*, Vol. 46, No. 3, Spring, 1993, <https://mailman.stanford.edu/pipermail/visualizing/attachments/20120423/2d3a453e/attachment-0003.pdf> (cit. 16. 6. 2018)

do tváře.²⁰ Když se tak neděje, myšlenky začínají kostnatět a stanou se součástí skutečnosti. Nebudeme-li zkrátka proti simulakrům podnikat výpady, směrem do reality, stanou se skutečností.²¹ Myslím, že mnohé dokumentární filmy lze vnímat právě v očividném rozporu s tvrzením, že skutečnost a fikce jsou již na jedné rovině a nemá smysl mezi nimi rozlišovat.

Také Balsom nabízí odpověď na dnešní situaci: možná právě v čase zvýšených nejistot potřebujeme díla, která budou namísto rozmývání hranice mezi fikcí a realitou nacházet nové způsoby reprezentace reality, a místo směřování k relativizaci spíše obnoví důvěru diváka v dokumentární médium. Právě dokument je vzhledem k předpokládanému indexovému poutu ke skutečnosti vhodným médiem k rehabilitaci našeho vztahu k realitě.

Současná krize by nás neměla vést k ještě usilovnějšímu drolení pravdy, ale naopak k upevňování našeho vztahu k reálnému. Jak píše už Williams počátkem devadesátých let ve svém textu o postmoderních dokumentárních filmech, ani nastolení postmoderního myšlení nemuselo znamenat rozmělnění pravdy v říši znaků a Baudrillardových simulaker, ale mohlo se také zasadit o vytvoření mechanismů vyprávění, z nichž je patrné, jak je pravda konstituována.²²

Jak si můžeme představit audiovizuální dílo v umění, které bude splňovat požadavek sebereflexivity, ale současně si bude udržovat svůj vztah k realitě? Podle mého názoru můžeme za příklady takových děl považovat například mnohohrstevnaté práce Hito Steyerl, které jsou často velmi komplexními zprávami o zvoleném fenoménu včetně odboček referujících o původu samotných obrazů, na které se při sledování díla díváme. Jsou to díla demonstrující zrychlení cirkulace obrazů a informací vlivem technologických proměn, zvláště digitalizace a internetu. Přizpůsobují se tempu dnešní doby a reagují na posunuté meze naší pozornosti. Produkci obrazu ve víru kapitálu a technologických proměn tematizuje například v jejích videích *Volným pádem* (*Free Fall*, 2010) nebo *Tekutost, s.r.o. (Liquidity Inc.)*, (2014). Obě práce tematizují digitální médium, balancují mezi realitou a fikcí a vystupuje v nich reálná postava. V některých momentech do vyprávění vstoupí sama autorka a my si uvědomíme její roli v procesu vzniku díla. Přestože narativní linie jsou spleť a dílo se noří hluboko do jádra vztahů podmiňujících jeho vznik, spíše než abychom byli znejistováni, že to co vidíme, je reálné, jsme upozorňováni na to, že skutečnost nikdy není zřejmá na první pohled, ale až po hlubším ohledání možností její reprezentace, technologických kritérií a postoje toho, kdo vypráví. Vztah k reálnému je tady ale vždy nějakým způsobem navázán, ať už přítomností samotné autorky před kamerou nebo právě zastoupením

²⁰ Jean BAUDRILLARD – Mike GANE – Monique ARNAUD – Sylvère LOTRINGER, *Rozhovory s Baudrillardem*, Olomouc: Votobia, 1997, s. 48–50.

²¹ „Realita zůstává neotřesitelným postulátem, vůči němuž můžete zaujmout vztah buď nepřátelství, nebo smíření. Reálné – bereme-li v úvahu všechny věci – snad existuje – ne, neexistuje – je nepřekonatelnou mezí teorie. Reálné není objektivním stavem věcí, je bodem, ve kterém teorie nemůže nic dělat. To nemusí nutně znamenat selhání teorie. Reálné je vlastně výzvou teoretickému systému. Ale podle mého názoru teorie nemůže mít žádný jiný status než ten, že vrhá výzvu reálnému. V tom bodě teorie již není teorií, je samotnou událostí. Neexistuje žádná ‚realita‘, vzhledem k níž by se teorie mohla stát disentem či herezí, následovat jiný osud než v objektivitě věcí. Spíše je to objektivita věcí, kterou musíme položit do otázky. Co je touto objektivitou?“
Ibid., s. 146.

²² Williams uvádí příklady dokumentárních filmů, které dokazují dobový zájem o sebereflexivní strategie dokumentu a odmítají dosud posvátný princip cinéma-verité, dle něž měl být dokumentární obrazy okny vedoucími ke skutečnosti. Namísto toho, aby se filmy jako je *Tenká modrá čára* (*The Thin Blue Line*, 1988) Errola Morrisa nebo *Šoa* (*Shoah*, 1985) Claude Lanzmanna snažily vypovědět neochvějnou pravdu samotných historických událostí, usilují spíše o odhalení procesů, které různé pravdy konstruují. Namísto relativizace pravdy nicméně tyto filmy usilují o udržení referencí k reálnému. Nelze však již načrtávat jednoznačnou dichotomii mezi dokumentem a fikcí, ale pravda je v dokumentech konstruována pomocí fiktivních narativů.

Williams, *Mirrors without Memories. Truth, history and the New Documentary* (pozn. 20).

některých ze skutečně žijících aktérů jejích videí. Zkušenosti reálných osob přivádí diváka od spleťtých myšlenkových toků k pevnému bodu dokumentární reprezentace. K podrobnějšímu rozboru videa *Tekutost, s.r.o.* se dostanu v kapitole o performativitě jako sebereflexivní strategii.

3. Studie izraelského videoartu - Videoarchiv CCA v Tel Avivu

V únoru roku 2017 jsem měla možnost navštívit Videoarchiv Centra pro současné umění (The Center for Contemporary Art, dále jen CCA) v Tel Avivu. Záměrem byla případová studie vývoje izraelského videoartu po roce 2005. Vzhledem ke specifickým politickým a společenským podmínkám determinovaným zejména dlouhotrvajícím izraelsko-palestinským konfliktem mě zajímalo, jak tyto podmínky ovlivní přístupy umělců pracujících s dokumentárními metodami.

Studie videoarchivu mi pomohla k základnímu přehledu o izraelském videoartu. CCA má bohatý a přehledný archiv a sama se aktivně podílí na vývoji, podpoře a mezinárodní propagaci izraelského videa. Instituce také mezi lety 2002 a 2010 organizovala videofestivally VideoZone a publikovala k nim doprovodné katalogy.

Dalším přehledným zdrojem mého zkoumání byl projekt newyorské organizace Artis *Staring Back at the Sun*, podporující izraelské vizuální umění v zahraničí. Projekt je první souhrnnou studií vývoje izraelského videoartu mezi lety 1970 a 2012 a zahrnuje eseje a příslušná pásma videí, která jsou prezentována formou putovní výstavy.

V úvodním textu k projektu kurátorka Chen Tamir zasazuje izraelský videoart do kulturního kontextu Izraele, který charakterizuje jako izolovaný ostrov bez kulturní výměny se svými sousedy.²³ Popisuje, jaký mělo video v obecném smyslu vliv na formování místního prostředí nejen co se týče umění, ale také při utváření politické reality prostřednictvím masmédií. Umělci pracující s médiem videa reflektovali způsob jeho využití v masových komunikačních prostředcích a odpovídajícím způsobem na to reagovali. Tento vliv je patrný zejména od přelomu devadesátých a nultých let.

Až od nultých let se ale místnímu videoartu dostalo institucionální podpory, která přispěla k jeho zvýznamění, hlavně díky vzniku Center for Contemporary Art (CCA) v Tel Avivu v roce 2000 a Israeli Center for Digital Arts v roce 2001 v Holonu. Druhá zmíněná instituce v čele se zakladatelkou Galit Eilat navíc sehrála zásadní roli v navázání výměny mezi uměním Středního východu a východní Evropy.

Tamir popisuje, jak se z videoartu stal postupně hlavní vývozní artikl izraelského umění. V důsledku globalizace a technologického rozvoje se stalo video vhodným médiem pro mezinárodní publikum, jelikož se dalo snadno distribuovat a zároveň umožňovalo vztahovat se k politickým otázkám, o nichž panovalo povědomí i za hranicemi Izraele. Obrazy konfliktu, související zejména s okupací Palestiny, jsou jen jedním z elementů utvářejících podobu a zaměření videí. Dalším výrazným aspektem je například i liberalizace ekonomiky. Dopady razantního přechodu od regulované sociální demokracie k volnému trhu přirovnává Tamir k vývoji zemí východní Evropy. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let začaly v Izraeli vysílat mezinárodní televizní kanály, které přispěly k rozšíření konzumní kultury, což se odrazilo i v umění.

Kurátorka poznamenává, že nedí divu, že v tak mladé zemi, jejíž vývoj bylo od počátků možné zaznamenávat prostřednictvím médií fotografie a videa, vynikají umělci v rozličných podobách

²³ Chen TAMIR, „How Video Art in Israel Evolved and Why It Matters“, *Staring Back at the Sun: Video Art from Israel, 1970–2012*, 2016, <http://artis.art/2016/10/06/staring-back-at-the-sun-how-video-art-in-israel-evolved-and-why-it-matters-by-chen-tamir/> (cit. 16. 6. 2018)

experimentů s pohyblivým obrazem, vytváření specifické obrazovosti videí či dekonstruování narativů audiovizuálních děl.

V souvislosti s prostředím, které je utvářeno mísením různých kultur, samozřejmě vyvstává otázka, zda by měly být při představení umění definovaného územním či státním rozlišením zahrnuty i četné kulturní minority. Tamir v souvislosti s projektem o izraelském videoartu *Staring Back at the Sun* tematizuje také problematiku zahrnutí arabské menšiny do reprezentace izraelského umění, které komplikuje zejména probíhající kulturní bojkot Izraele, a spoluúčast arabských umělců na takovém projektu může být vnímána jako normalizace izraelsko-palestinských vztahů.

Na příkladech jednotlivých prací se pokusím ukázat, jaký mají zdejší podmínky vliv na obsahovou a formální podobu děl s dokumentárními aspekty. Část zastoupených autorů, přestože pochází z Izraele nebo zde nějaký čas žila, působí na mezinárodní scéně a žije v zahraničí. Přesto jako by se onen původní kontext v podobě určité angažovanosti nebo skrze opakující se témata propisoval do jejich díla.

Osnova následujících kapitol bude sledovat to, jakým způsobem umělci v jednotlivých pracích vedle obsahové nabitosti reflektují samotné dokumentární médium. Reflexe média a způsobu jeho použití jako by byla neodmyslitelnou součástí jejich práce.

Přestože těžištěm a výchozím zdrojem pro následující kapitoly je izraelské umění, u jednotlivých problematik, na něž budu narážet, bude zajímavé vždy připojit i autory z jiných kontextů. Kapitoly budou asociativně rozšiřovány o další díla. Kromě analýzy podoby děl budou práce doprovázeny krátkým přiblížením kontextu vzniku. Za cenu popisnějšího způsobu psaní se pokusím přiblížit obsahy dokumentárních prací, které jsou od jejich formálního zpracování neodmyslitelné, protože právě obtížná témata a podmínky vzniku často nutí autory vynalézat vhodné strategie reprezentace.

4. Dokumentární obraz jako důkaz

Při pokusech o definování dokumentárního filmu často představuje jednu z klíčových charakteristik indexový vztah obrazu k zobrazovanému. Mechaničnost fotografického procesu má být domnělou zárukou pravdivosti, jelikož aparát je za stejných podmínek schopen stejně reprodukovat skutečnost bez ohledu na subjektivní rozpoložení osoby, jež aparát ovládá. Fotografický či filmový obraz tak může sloužit jako nezávislý důkazní materiál. Teoretik Carl Plantinga tuto vlastnost rozebírá a podrobuje kritice, stejně jako druhou vlastnost, a tou je schopnost dokumentu být sám o sobě určitým „tvrzením“. Na základě Plantingova rozboru vyvstává rozdíl mezi samostatným záběrem jako dokumentem a komplexním dokumentárním dílem, které je již uspořádáním takových obrazů.²⁴

V této kapitole se budeme potýkat s užitím funkce dokumentárního obrazu jako důkazu a ukážeme si, jak se s touto problematicky vymahatelnou vlastností potýkají někteří umělci. Nedostatečnost osamocенého dokumentárního záběru vůči komplexní síti vztahů, v nichž figuruje, dokazují tito umělci rozbořem a reflexí jeho vzniku a působení. Kontext umění je totiž odlišný zejména v tom, že samostatné obrazy-stopy nemusí být vždy spoutávány uceleným formátem jednoho audiovizuálního díla, ale mohou být v centru složitějšího vyjednávání o jejich hodnotě, jehož se umělec sám aktivně účastní. Zatímco Plantinga hovoří o dokumentárním filmu nikoliv jako „stopě“ skutečnosti, ale jako o kombinaci takových stop a svědectví, v uměleckém kontextu často vidíme, jak se tvůrci reflexivně vztahují k takovým „stopám“, činí z nich předmět úvah, zapojují je do komplexních projektů nebo s nimi nakládají performativně. Ukážeme si, v čem je indexový vztah dokumentu ke skutečnosti problematický v případě konfliktních situací a jak na to umělci reagují.

4.1 Důkazní materiál ve videích Mich'aela Zupranera, Ruti Sela a Maayan Amir

Mich'ael Zupraner je umělcem a jedním ze zakladatelů B'Tselem, organizace dohlížející na dodržování lidských práv na okupovaných územních Palestiny. Cílem iniciativy B'Tselem Camera Project je podpora občanského žurnalismu a sběr amatérsky pořízených záznamů z kamer rozdaných palestinským obyvatelům na Západním břehu a v Pásmu Gazy. To umožňuje místním obyvatelům sbírat důkazy o násilí, které je na nich pácháno. Zupraner je rovněž iniciátorem video projektu HEB2, realizovaného v palestinském Hebronu na Západním břehu, zejména v sektoru H2 pod izraelskou správou. Místo je centrem častých střetů mezi židovskými osadníky a palestinskými obyvateli.²⁵

²⁴ Uspokojivou definici dokumentárního filmu pro něj nakonec představuje dokument jako „tvrzení či předkládání pravdivé reprezentace“.

Carl PLANTINGA, „*What a Documentary is After All*, (2005)“, in: Julian STALLABRASS (ed.), *Documentary*, Cambridge: The MIT Press, 2013, s. 52–63.

²⁵ Eyal DANON – Chen TAMIR – Mich'ael ZUPRANER, „The objective was very clear: to capture them red-handed“, *Maarav*, No. 10, spring 2011, <http://maarav.org.il/english/2011/05/17/the-objective-was-very-clear-to-capture-them-red-handed/> (cit. 11.května 2018).

Jedno z jeho patrně nejvýraznějších uměleckých děl *Nahrávky na sněhu* (*Snow Tapes*, 2011) sleduje právě jednu z palestinských rodin žijící v Hebronu.²⁶ Vstupní materiál je natočen na základě podobného principu jako výše zmíněné materiály B'Tselem. Rodině jsou rozdány kamery, aby její členové mohli zaznamenávat násilné pouliční potyčky. Chlapci nahrávají na ruční kameru například situaci na sněhu, která je na hraně mezi mladistvými provokacemi a násilným aktem. Autor ale nezůstává u pořízených nahrávek, ale natáčí situace jejich společného prohlížení a komentování v domácnosti na televizi. Využívá přitom principu dělené obrazovky na dva paralelně běžící obrazy, abychom mohli sledovat nahrávky i jejich interpretaci rodinnými příslušníky.

Chtěla bych se pozastavit nad rozdílem mezi touto prací a výše uvedeným principem natáčení důkazních materiálů. Ačkoliv při aktivistické práci jsou použity záběry v syrové podobě, pokud možno bez „manipulativních“ zásahů, tady jsou dokumentární materiály záměrně vloženy do rámce jejich hodnocení a komentování. Zupraner staví vzniklé nahrávky na meta rovinu a ukazuje, jaký mají záznamy význam pro jejich pořizovatele a nejbližší okolí. Způsob rámování procesu natáčení ukazuje, že chce autor upozornit na způsob užití samotného média. Díky dělené obrazovce také divákům dopřává určité distance nutné k přehodnocení nahrávek. Nenechá je totiž sledovat záznamy přímo, ale v prostředí domácnosti jejich pořizovatelů. Zajímavé je uvedení do intimního kontextu autorů nahrávek, který nám třeba právě při sledování konfliktních situací ve videích zveřejněných na webu organizace B'Tselem vždy chybí. Jejich autor je za kamerou, takže jeho přítomnost ve videu je spíš latentní.

Hranice mezi uměleckým dílem a občanským aktivismem je v případě Zupranerova díla tvořena právě poučenou reflexí užitého média. Jeho práce také odhaluje nejistou funkci dokumentárního obrazu jako svědka událostí, pokud chybí komentář či zjasnění kontextu vzniku takového obrazu.

Také u izraelské autorské dvojice Ruti Sela a Maayan Amir se umění sbližuje s principy politického aktivismu. Významnou roli hraje dokumentární obraz jako prostředek ochrany či vymáhání lidských práv. Jejich projekty, patrně pod vlivem dlouhotrvajících územních sporů vepsaných do historického vývoje Izraele, tematizují právě otázku teritoria, jeho správy, vázanosti práv k ohraničenému území, jejich vymáhání a podobně. Prostřednictvím dlouhodobého interdisciplinárního projektu *Exteritorium* (*Exterritory*)²⁷ se zabývají tématem tzv. extrateritoriality. Pojem obecně označuje vyloučení nebo vyjmutí z povinnosti podléhat místnímu právnímu systému a může se týkat specifických fyzických míst, například mezinárodních vod. Sela a Amir však chápou extrateritoriální prostory v širším smyslu jako ideologicky a politicky nedefinovaná místa, která jsou příležitostí k novému vynalézání politických, technologických a ekonomických možností. Proto se obě umělkyně rozhodly vytvářet platformy ke vzájemné diskusi a setkání umělců, teoretiků a aktivistů na neutrální půdě mimo dosah diskriminačních národních politik.

²⁶ Ukázka z videa dostupná online na následujícím odkazu.

Mich'ael ZUPRANER, „Snow Tapes (exerpts-longer)“, video, 5:34 min, *Vimeo*, nahráno uživatelem Mich'ael Zupraner v roce 2013, <https://vimeo.com/56762208> (cit. 11. května 2018).

²⁷ Podrobnější dokumentaci projektu, který vznikl v roce 2009, lze najít na webových stránkách: Ruti SELA – Maayan AMIR, *Exterritory Project*, <https://exterritory.wordpress.com> (cit. 16. 6. 2018)

Doslovným příkladem z počátků celého projektu byla v roce 2009 akce, kdy byla videa umělců z regionu Středního východu promítána na plachty lodí v autonomních vodách Středomoří. Akce byla motivována probíhajícím izraelsko-palestinským konfliktem, který znesnadňoval setkání umělcům z regionu kvůli restriktivním opatřením na hranicích. Týden před jejich akcí zneškodnila izraelská armáda humanitární flotilu, která chtěla na protest proti obléhání Gazy vysílat zpravodajství z téhož neutrálního prostoru. Tento případ expandování suverénní státní moci utvrdil autorskou dvojici v potřebě vynalézat způsoby, jak zkoumat způsoby produkce a distribuce obrazů mimo dosah teritoriální nadvlády.²⁸

Při následné spolupráci s holandskou větví nevládní organizace Free Gaza autorky dokumentovaly už samotnou přípravu na aktivistickou akci a pořizovaly tak důkazy svých záměrů. Před vyplutím flotily účastníci nacvičovali situace, které mohou nastat při střetu s ozbrojenými státními složkami. Záznamy měly být pojistkou práce v nejistých podmínkách, kde hrozí, že akce budou sabotovány izraelskou armádou nebo jejich aktéři budou stíháni. V takovém případě měla dokumentace posloužit jako jediná možnost odvolání nebo vymáhání práv. Samotná politicky motivovaná akce se nakonec neuskutečnila, jelikož flotile nebylo ani umožněno vyplout, a tak byly záznamy inscenovaných situací jediným obrazovým materiálem, který byl pořízen. Posloužil ke vzniku videa *Přípravy scénářů* (*Scenarios Preparations*, 2015).²⁹ Zkoušky fiktivních situací přesto zachycují potenciální střety a nahrazují tím obrazy nikdy neuskutečněných okamžiků, jimž bylo předem zabráněno.

Přípravy scénářů jsou založeny na inscenaci pravděpodobných, ale ve skutečnosti fiktivních situací, přesto je namístě uvažovat o nich v kontextu dokumentu. Inscenace je totiž jedním z používaných nástrojů, jak se vyrovnat například s událostmi, které byly již natolik vyčerpány zobrazením v médiích, že je potřeba najít úplně nový způsob, jak se k nim vztáhnout. Za těchto okolností autoři nesahají po původních „autentických“ obrazech, které s událostí pojí vztah „otisku skutečnosti“, získaného díky přítomnosti záznamového aparátu v daném místě a čase, ale uchylují se k její rekonstrukci. To si ukážeme v jedné z následujících kapitol na příkladu videa izraelského umělce Aviho Mograbiho. Ačkoliv *Přípravy scénářů* nejsou ten samý případ, určitý typ odstupu od konfliktních situací, na které se aktivisté připravovali, tady vzniká. Divákům, kteří se dostanou k videím dvojice Sela a Amir v galerii a jsou již obeznámeni s podobnými kauzami z médií, nabízí videa jiný pohled. Jedná se tedy opět o jakýsi tip zcizení reálné události a vytvoření distance tak, aby mohla být událost lépe uchopena. Inscenace současně poukazuje na povahu těch „skutečných“ obrazů, které nemohly vzniknout, a na působení moci, která tomu zabránila.

Z tohoto hlediska lze navázat na jinou práci, v níž hraje podstatnou roli absence či blokování dokumentárního obrazu. Ruti Sela a Maayan Amir reagovaly na případ z roku 2014, kdy člen izraelské armády seržant M. obžaloval armádu z toho, že nezamezila úniku obrazové dokumentace jeho zásahu proti „flotile svobody“ přes státní hranice, a dovolila tak, aby obrazový materiál prozrazující jeho identitu migroval po celém světě.³⁰ Jelikož byl zásah posvěcený

²⁸ Ruti SELA – Maayan AMIR, „Representing Extraterritorial Images“, *Utrecht Law Review*, 13 (2), 12. května 2017, s. 7, <http://doi.org/10.18352/ulr.379> (cit. 16. 6. 2018)

²⁹ Ibid, s. 8–9.

³⁰ Jeho jméno Ruti Sela a Maayan Amir neuvádějí, je v jejich textu zmiňován pouze jako „Sergeant Major M“. Ibid, s. 10–11.

vedením armády coby akce uvnitř izraelského teritoria (tedy pod ochranou státu), nepředstavovaly pro něj záznamy takové nebezpečí, protože tady bylo obrazy možné ovládat a cenzurovat. V zahraničí jej to však vystavilo nebezpečné kritice. Na výstavě *Blokáda obrazu (Image Blockade, 2015)* v telavivském CCA, kde bylo představeno jádro projektu *Exterritory*, bylo možné vidět jakýsi fotografický storyboard složený ze záběrů z médií, televizních rozhovorů a zpráv. Obrazy ukazují seržanta M. se začerněnou tvář, stejně jako to učinila místní média. Toto explicitní skrytí identity poukazuje na oficiální cenzuru a je vizuálním dokladem působení moci, která chce zamezit obrazu sloužit jako důkazní materiál.

Susan Sontag v souvislosti s obrazy násilí píše, že s rostoucí přesností optických přístrojů užitých ve válce se současně i zpřísnily podmínky užití fotoaparátů a kamer pro účely její dokumentace. Fotoaparát a zbraň namířené na svůj cíl se stávají propojenými gesty. Cenzura zajišťující vhodné vytváření a distribuci obrazů je proto již neodmyslitelnou součástí válečných procesů.³¹

Součástí výstavy *Blokáda obrazu* bylo i stejnojmenné video poukazující na to, jakým způsobem se standardizovala autocenzura osob, které stojí v samém jádru konfliktu, jelikož v něm vykonávají vojenskou službu.³² Vychází z dopisu, který veteráni elitní izraelské vojenské jednotky v roce 2014 poslali 8200 politickým a armádním představitelům země. V textu dopisu promlouvali tito bývalí členové izraelských tajných služeb o sledování a kontrole palestinské populace a o praktikách, které buď museli sami vykonávat, nebo jichž byli svědky. Maayan Amir a Ruti Sela využily tuto událost k experimentu, během něhož části dopisu a rozhovory s jeho signatáři promítly dvěma skupinám, dobrovolníkům z řad civilistů a aktivním vojákům, a sledovaly za pomoci magnetické rezonance aktivitu jejich mozku. Na experimentu spolupracovaly s izraelským Weizmannovým vědeckým institutem, jehož pracovníci ve videu komentují výsledky měření a poukazují na proměňující se mozkovou aktivitu v reakci na předkládané informace. Video má ukázat, jakým způsobem dlouhodobé vystavení určitým vlivům, tedy praktikování autocenzury a působení ve vojenské službě, ovlivňuje biologické pochody a mozek v důsledku toho funguje jinak.

Maayan Amir a Ruti Sela zaznamenávají vědecký experiment v jednoduché dokumentární formě. Z hlediska toho, co vidíme na dvou projekcích, je video velmi úsporné, nicméně to ještě umocňuje fakt, že události, o nichž bylo bývalými příslušníky tajných služeb referováno, nedostanou svou podobu ve formě obrazu. Opět se setkáváme s chybením obrazu, který by mohl posloužit jako důkazní materiál. Nahrazují jej jen slovní popisy a diskuze kolem nich. Vystává tady napětí mezi absencí obrazu a jeho slovním popisem, což poukazuje na kontext, v němž je existence určitého obrazu nepřipustná.

Problematika vztahu obrazu a jeho slovního výkladu je dlouhou dobu spjata s otázkou, do jaké míry jsou fotografické či filmové dokumentární obrazy schopné vypovídat, pokud nemáme alespoň základní vodítka pro to, jak jim porozumět. Blíže se k tomuto dostaneme v souvislosti s esejí *Realita by musela začít (Reality Would Have to Begin, 2004)*, v níž Harun Farocki používá příkladu prvních leteckých fotografií koncentračního tábora v Osvětimi, které dokazují, že dokud

³¹ SONTAG, *S bolestí druhých před očima* (pozn. 14) s. 62–63.

³² Ruti SELA – Maayan AMIR, „Image Blockade“, video, 39:22 min., *Utrecht Law Review*, nahráno 4. 5. 2017, <https://dataverse.harvard.edu/dataset.xhtml?persistentId=doi:10.7910/DVN/ILE4YW> (cit. 16. 6. 2018)

neexistuje k interpretaci obrazů klíč v podobě popisu či svědectví, nedokážeme je jako důkazy rozpoznat a číst.³³

4.2 Investigativní přístup Forensic Architecture a Trevora Paglena

Ve výše zmiňovaných dílech z izraelského kontextu sehrávalo podstatnou roli natáčení konfliktních situací za účelem jejich zprostředkování širšímu publiku nebo kvůli pořizování důkazů. Za určitých podmínek mohou záznamy sloužit jako důkazní materiály při vymáhání spravedlnosti. Využití fotografie, videa a filmu k zachycení a uchování podoby reálných situací ve světě stále nachází své místo, ačkoliv jsme již byli dávno zpraveni o jejich manipulativním potenciálu a o komplikovaném vztahu, jaký dokumentární obraz a skutečnost mezi sebou mají. Současně neschopnost obrazů násilí zastavit válku je stále stejným problémem, který se odsouvá od jednoho historického konfliktu k druhému. Susan Sontag si ve své slavné knize *S bolestí druhých před očima* všímá toho, že zkušenost diváka s utrpením, které se odehrává v jiné zemi než jeho recepce, je typicky moderní zkušeností, která je reflektována už od počátku 20. století.³⁴ Přesto se stále nevynalezl způsob, jak obrazy násilí efektivně využít k jeho potlačení. Neexistence prostoru, kde bychom mohli obrazy utrpení koncentrovaně a vážně vnímat navíc způsobuje erozi jejich účinku.³⁵

Když literární kritik a kulturní teoretik Sylvère Lotringer píše o způsobu, jakým pořídil svou rozsáhlou sbírku audio rozhovorů s významnými osobnostmi světové literatury a umění, vzpomíná na newyorské setkání s Georgem Diazem, který v té době pracoval pro brooklynskou advokátní kancelář a natáčel dokumentace zločinů a vražd. Videa byla jen pro nejsilnější žaludky, protože měla objektivně zmapovat místo činu. Právní nařízení ohledně způsobu natáčení navíc neumožňovala jakýkoliv ústupek, střih, manipulaci. V takovém případě by totiž mohlo dojít k zamítnutí nahrávky jako svědčícího důkazu. Avšak pokud by naopak byl snímek příliš explicitní, mohl by traumatizovat porotu natolik, že by jej k soudu rovněž nepřijali. Diaz tedy začal natáčet technikami *film noir* a hororových filmů, aby postupně se vyvíjejícím záběrem připravil porotce na nepříjemnou podívanou. Budováním pozvolného napětí pomocí kamery přesouvající se pomalu po místě činu chtěl docílit toho, aby tito specifictí diváci krvavou scénu „chtěli vidět“. Použitím filmových postupů spojovaných s fikcí tak chtěl paradoxně pomoci zajistit, aby se pravda dostala jako důkaz k soudnímu vyšetřování.³⁶

Filmař Harun Farocki se ve svém celoživotním díle mnohokrát zabýval nemožností samotných obrazů sloužit v jistých případech jako důkazní materiály či jako svědectví významných historických událostí. Jako příklady používal válečná utrpení a upozorňoval na problém jejich zprostředkování publiku, tedy těm, kdo je nezažili na vlastní kůži a neumí si je představit.

³³ Harun FAROCKI, „The Reality Would Have to Begin“, in: STALLABRASS Julian (ed.), *Documentary*, Cambridge (MA): The MIT Press, 2013, s. 155–162.

³⁴ SONTAG, *S bolestí druhých před očima* (pozn. 14), s. 20.

³⁵ Ibid, s. 105.

³⁶ Sylvère LOTRINGER, „The Man with a Tape Recorder“, in: *Documentary Across Disciplines*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2016 s. 105 a 106

Důležitým je v tomto ohledu jeden z jeho prvních snímků z roku 1969 z názvem *Neuhasitelný oheň* (*Nicht lösches Feuer*).³⁷ Film začíná záběrem na Farockého, jak čte stanovisko vietnamského muže pro mezinárodní válečný tribunál ve Stockholmu. Je obžalobou „amerických imperialistů“ za zločiny spáchané na něm a jeho vesnici při útoku napalmovou bombou během války ve Vietnamu. Farocki se po přečtení úryvku ptá do kamery:

„*Jak vám můžeme ukázat napalm v akci? A jak vám můžeme ukázat zranění, která způsobil? Když vám ukážeme obrázky popálenin, zavřete oči. Nejprve zavřete oči před obrazy. Potom zavřete oči před pamětí. Potom zavřete oči před fakty. Potom zavřete oči před celým kontextem. (...) Můžeme vám jenom naznačit, jak napalm působí.*“

A Farocki si zapálenou cigaretu tiple o ruku, načež vysvětlí, že tato teplota spalující kůži je jen zlomkem nepředstavitelných ničících účinků válečné zbraně použité ve Vietnamu.

Záměrně nepoužívá obrazy spálené lidské kůže a znetvořených těl, ale rovnou tematizuje problém zprostředkování obrazu utrpení. *Neuhasitelný oheň* je příkladem toho, jak neukázat autentické dokumentární obrazy těl z válečné zóny a přitom toho o nich vypovědět víc, než by řekly desítky takových obrazů.

Můžeme zde svým způsobem hledat paralelu se záznamy z místa činu, jak o nich píše Sylvère Rotringer. V angažované pozici se nevyplácí vystrašit diváky hrůznými obrazy tak, aby před nimi museli zavírat oči. Farocki proto nechává herecky inscenovat úvahy o výrobě napalmu uvnitř průmyslu. Ukazuje, jak je složité najít jednoznačného viníka, protože jednotlivé fáze vzniku napalmu jsou přerozděleny mezi odvětví produkující i užitečné výrobky.

V roce 2004 píše v eseji *Realita by musela začít* (*Reality Would Have to Begin*) o neoddělitelnosti vidění a vědění.³⁸ Na příkladu prvních leteckých fotografií koncentračního tábora v Osvětimi, pořízených Spojenci v roce 1944, demonstruje myšlenku, že obraz postrádá svou úlohu důkazu, pokud nevíme, co na něm hledat. Zmíněné letecké snímky byly totiž dlouho považovány za pouhé dokumentace průmyslového komplexu. Až po pozdějším propojení s tvrzeními očitých svědků na nich analytici mohli identifikovat zeď, u níž probíhaly popravy, plynové komory nebo vůz, kterým se k nim pravděpodobně dovážel Cyklon B.

Viditelnost je veličina, která není podmíněna jen rozlišením a zřetelností obrazu, ale také tím, co jsme nebo nejsme schopni na obraze spatřit na základě toho, co už víme. To, co zní neuvěřitelně, a pro co neexistují jiná svědectví, budeme těžko hledat ve snímcích vytvořených původně se zcela jiným záměrem.³⁹ Závěrečná pasáž eseje ukazuje, jak nakonec ke zviditelnění tábora dopomohli vězni, kteří propašovanými výbušninami odpálili část krematoria. Na fotografiích je tato událost patrná jako změna v rámci série leteckých fotografií dosud nenápadných budov.⁴⁰ Sebevražená akce vězňů dostala svůj smysl právě jako obraz.

Ve snímku *Zvětšenina* (*Blow Up*, 1966) Michelangela Antonioniho se hlavní hrdina potýká s možností, že během fotografování v exteriéru náhodně zachytil vraždu. Při zvětšení zamýšlené

³⁷ Harun FAROCKI, „Nicht lösches Feuer / Inextinguishable Fire“, video, 21:24 min., *YouTube*, nahráno uživatelem my3rd3y3 13. února 2012, www.youtube.com/watch?v=aJXJRNb-5kk (cit. 16. 6. 2018).

³⁸ FAROCKI, *The Reality Would Have to Begin* (pozn. 34), s. 155–162.

³⁹ „Ještě jednou se vracíme k tomu, že při psaní historie existuje vzájemný účinek mezi obrazem a textem: texty, které by měly učinit obrazy přístupnější a obrazy, jež by měly učinit texty představitelnější.“ *Ibid.*, s. 158.

⁴⁰ FAROCKI, *The Reality Would Have to Begin* (pozn. 34), s. 162.

fotografie mileneckého páru v parku odhalí v pozadí figuru se zbraní. Při návratu na místo, kde byl snímek pořízen, nachází mrtvolu. Přisoudit těmto dvěma nálezům spojitost se hned nabízí, nicméně status fotografie jako důkazu se ukazuje problematický i v tomto fiktivním příběhu. Pro odhalení pravdy je třeba podniknout další vyšetřování.

Agentura pojmenovaná jako Forensic Architecture sídlí na Goldsmiths College Londýnské univerzity a od roku 2010 se v čele s jejím zakladatelem Eyalem Weizmanem zabývá vyšetřováním případů porušování lidských práv, válečných zločinů nebo násilí a užívá při tom nejnovějších vědeckých metod. Do týmu jsou zapojeni architekti, umělci, novináři, archeologové a další experti a vyšetřování často probíhá ve spolupráci s neziskovými organizacemi, které mají zájem o nezávislé přezkoušení pochybných případů, kterým se nedostalo oficiální spravedlnosti.

Z hlediska zaměření na dokumentární video je zajímavé si všimnout způsobu prezentace jejich výsledků zkoumání. Lze zmínit například projekt prezentovaný na Documentě 14 v německém Kasselu v roce 2017. Ten se týkal rasově motivované vraždy spáchané v roce 2006 právě v Kasselu. Patřila k sérii útoků ultrapravicové teroristické skupiny Nacionálně-socialistické podzemí (NSU - Nationalsozialistischer Untergrund). Forensic Architecture znovuotevřeli nevyřešený případ vraždy muže jménem Halit Yozgat, která se odehrála v rodinné internetové kavárně. Z dosavadních zdrojů byla známa přítomnost agenta německých tajných služeb na místě právě v době, kdy mělo k vraždě dojít. Případ nikdy nebyl uzavřen a rekonstrukce za použití dostupných informací prokázala, že státní vyšetřovací služby pochybily nebo neměly zájem na tom, aby byl případ náležitě posouzen. O to důležitější se pak jeví investigativní práce nezávislého subjektu. Výsledky šetření Forensic Architecture byly dokonce nabídnuty soudu v Mnichově, kde probíhalo řízení s poslední živou členkou NSU a podezřelými spolupachateli. Soud ale kvůli nejasným důvodům tento materiál jako důkaz odmítl.⁴¹

Vedle prezentace případu v režii Společnosti přátel Halita, organizace usilující dlouhodobě o spravedlivé vyšetření případu, prezentovali Forensic Architecture výsledky své činnosti ve formátu videa s názvem *77sqm_9:26min* (2017).⁴² Bylo prezentováno na třech obrazovkách a strážlivě se snažilo představit vědecky pojaté rekonstrukce prostoru internetové kavárny s trajektoriemi pohybu svědků vraždy a vizualizacemi čichových a akustických účinků střelby. Forensic Architecture pracují s animací, grafikou a hereckými simulacemi možných situací, aby vizualizovali možnosti, jak se případ v prostoru mohl odehrát. Projekci doprovází voiceover směřující v logické posloupnosti k pravděpodobné verzi kriminálního činu, jíž důkazy nasvědčují. Z hlediska formy se nejedná o filmové dokumentární postupy, kde by se pracovalo s pozůstalými a živými autentickými svědky s ambicí vytvořit chytlavou naraci. K rekonstrukci nejsou využity postupy kinematografie fikce, i když nám způsob vyšetřování případu může televizní kriminálky asociovat. Jde tady totiž o mnohem víc, o vytvoření přesného a důvěryhodného důkazu, na jehož prezentaci není potřeba plýtvat přehnaně spektakulárními prostředky. I název *77sqm_9:26min* odkazuje k prostým, avšak klíčovým údajům: velikosti prostoru, který se stal místem činu, a k času, který byl předmětem policejního vyšetřování.

⁴¹ Hili PERLSON, „The Most Important Piece at documenta 14 in Kassel Is Not an Artwork. It's Evidence.“, *Artnet News*, 8. června 2017, <https://news.artnet.com/exhibitions/documenta-14-kassel-forensic-nsu-trial-984701> (cit. 22. května 2018)

⁴² Forensic Architecture, „77sqm_9:26min“, video, 28:54 min., *Youtube*, nahrál uživatel Forensic Architecture 2. 4. 2018, www.youtube.com/watch?v=zWZHDLVTz38 (cit. 22. května 2018).

Eyal Weizman při hovoru na téma dnešní role kulturních institucí komentuje práci Forensic Architecture slovy, že „...umělecká výstava není jenom o kráse, ale také o pravdě.“⁴³ Obrátíme-li logiku tohoto výroku, Forensic Architecture ke svému vyšetřování a uveřejnění výsledků zcela vědomě a cíleně používají estetické prostředky.

V kontextu současné práce s dokumentárním obrazem jako důkazem je třeba zmínit také práci fotografa Trevora Paglena. Etablovaný americký umělec svou soustavnou investigativní prací, zaměřenou především na aktivity americké armády a bezpečnostních složek, odkazuje k utajeným, tedy ne-viditelným aktivitám vládnoucí moci. Kromě fotografií je například také autorem záběrů pořízených kvůli dokumentu s názvem *Citizenfour* (2014), který režisérka Laura Poitras natočila o Edwardu Snowdenovi. Společným motivem, objevujícím se v jeho projektech, jsou zakázaná místa a objekty, které není možné spatřit pouhým okem, protože jsou spojeny s výzvědnou vládní aktivitou, vyskytují se v nedosažitelných vzdálenostech nebo jsou jiným způsobem odepřeny našemu pohledu. Viditelnost se odhaluje jako veličina politického rozhodování o tom, co má být nejvíce exponováno a co musí naopak zůstat skryto pohledu veřejnosti.

V dlouhodobém cyklu *Limitní telefotografie* (*Limit Telephotography*) pracuje Paglen s optikou dimenzovanou pro astrofotografii a využívá ji k fotografování tajných vojenských základen na nejdělejších místech, k nimž se jinak nedá dostat a je tak prakticky nemožné pořídit snímek standardním zařízením. Při práci na velké vzdálenosti je ale potřeba vyrovnat se s hustou atmosférou na Zemi, která způsobuje zkreslení a ovlivňuje kvalitativní podobu fotografie. Jeho metoda tak zároveň zdůrazňuje technické limity použitého aparátu.

Fotografické projekty jako by využívaly a naplňovaly mezery mezi bezpečnostními opatřeními a dostupnými technologickými prostředky určenými k jejich narušování. Jejich hodnotou je jedinečnost v tom smyslu, že stejnou věc ještě žádný civilní aparát nezachytil. Vědomí této jedinečnosti je ale vždy zprostředkováno dodatečnou popisnou, informací o funkci zobrazeného místa a kontextu jeho fungování. Co potom znamená vyfotografovat utajený objekt – a jak to je se schopností samotné fotografie být důkazním materiálem o jeho existenci?

Díla Trevora Paglena jako by uprostřed „postpravdivého“ klimatu současnosti, kdy je občas těžké rozlišit mezi konspirací a pravděpodobnou verzí skutečnosti, opět chtěla akcentovat funkci fotografie jako důkazu. Médium se obrací ke své možnosti svědčit a relativizace této schopnosti zde ztrácí svou relevanci. Paglen totiž „pouze“ nedokumentuje, ale aktivně se účastní výzkumného řízení, ptá se po místech, hledá je. A jestliže i současné příběhy skutečnosti zní jako konspirační teorie, je možná takto produkováný a zaštitěný fotografický obraz jedním z posledních snímků, co v nás mohou vyvolat pocit důvěry v zobrazené.

Spíše než samostatným usvědčujícím důkazem je ale fotografie těžištěm, v němž se protínají trajektorie informací. Fotografie je vstupním oknem do vyšetřování probíhajícího na pozadí, vějíčkou motivující nás zabývat se v kontextu umění něčím, co by pro nás v obrovském množství dat uniklých na veřejně přístupné servery nepředstavovalo cíl hodný pozornosti. Tím se legitimizuje přítomnost Paglenových snímků v galeriích.

⁴³ PERLSON, *The Most Important Piece at documenta 14 in Kassel Is Not an Artwork. It's Evidence* (pozn. 42).

Nerozlučný svazek mezi textovými informacemi a obrazem podtrhuje také autorovo vystavování dokumentů, které k odhaleným kauzám odkazují daleko explicitněji. Paglen tak vlastně opět upozorňuje na nedostatečnost, s níž se obrazy potýkají.

Videoprojekce s názvem *89 krajín* (*89 Landscapes*, 2015) představuje sérii statických záběrů, ve kterých se střídají monumentální krajiny s budovami a stanicemi, obloha protkaná kabely, mořská hladina, pod níž se skrývá mezikontinentální internetové spojení, tepající silnice a části měst z perspektivy letecké fotografie. Obrazy jsou snímány z velké vzdálenosti s mnohonásobným přiblížením.

To, co vidíme, jsou ale většinou jen povrchy, pod nimiž proudí data nebo neviditelné signály. Když se podaří zachytit tajný objekt, jde spíš o symbolické prolomení jedné nemožnosti, to podstatné ale zůstává pod povrchem. Situace neumožňuje z dosaženého vydestilovat další relevantní informace. I když vidíme dodávku expedující za ostatný drát jakési dokumenty, nedaří se nám pohledem proniknout do jejího vnitřku.

Zajímavé jsou ovšem ty momenty, kdy se prostředkem „přiblížení“ stává zvuk. Mezi hudebními hlukovými plochami provázejícími rytmy střihu místy probleskují zvukové pasáže, které se propojují přímo s obrazem – kroky zdáli sledovaných osob u komplexu budov nebo štěkání psa za plotem. Když je zoom na svém možném maximu a vlnění způsobené hustou vrstvou vzduchu dosahuje vysoké míry, zvuková stopa způsobuje dojem, jako bychom byli nedaleko. Tyto detaily vytváří napětí mezi nadlidskou vzdáleností a pocitem, že pozorované je na dosah. Přestože ale slyšíme kroky, nikdy neslyšíme hlasy, které by nám prozradily cokoli zevnitř sledovaného prostředí.

Tyto postupy jsou podobné práci izraelské autorky Niry Pereg, ke které se dostaneme v jedné z následujících kapitol. Ačkoliv jde o dokumentární obraz, dosažený zvuk umožňuje akcentovat detaily a vypointovat sdělení. Spíš než s detailní observací nebo hloubkovou analýzou jednotlivých případů se v Paglenových obrazech setkáváme se symbolickými reprezentacemi zviditelnění nedosažitelných cílů. Díla představují ukázky toho, že lze produkovat obrazy ze „zakázané perspektivy“ i navzdory bezpečnostním nařízením vytvářejícím asymetrický vztah sledujícího a sledovaného.

5. Kamera uvnitř konfliktu

V předchozí kapitole jsme byli konfrontováni s případy, kdy se pořizování dokumentárního obrazu stává problematickým, jelikož je v rozporu se zájmy vládnocí moci. Tyto úvahy založené na aktivní investigativní práci některých autorů můžeme posunout dál k situacím otevřeného konfliktu, kde se násilí stává zjevnou komplikací okamžiku snímání i reprezentace.

V textu *Into the Eye of the Storm* ke stejnojmenné výstavě si kurátorka Chen Tamir klade otázku, jak přítomnost kamery ovlivňuje dění, které se před ní odehrává a jaké jsou účinky natáčení na osoby před kamerou: propůjčuje jim médium hlas nebo je současně svazuje a stává se nástrojem kontroly?⁴⁴

Pořizování záznamu může být v konfliktních podmínkách života nebezpečné. Přestože kamera je považována primárně za nástroj k dosažení kameramana záměru, v určitých situacích se stává samostatným objektem. Můžeme ji považovat za protagonistu, jehož přítomnost hraje roli v sociálních vztazích, kterým je svědkem. Kamera a s ní i záznam může dokonce přežít svého kameramana nebo je to naopak její uživatel, kdo se opakovaně potýká se zranitelností záznamových zařízení.

Právě v souvislosti s konflikty je v dokumentárních dílech často tematizována materialita záznamového média. Reflexe způsobu, jak je dokumentování extrémních situací umožněno nebo kdy se naopak potýká s obtížemi, prosakuje v umění do dokumentárních děl jako významný motiv.

Jaká je role záznamu násilí v kontextu „dokumentární nejistoty“? Jsou to právě záběry násilí, které nám ještě dokáží zprostředkovat kontakt s reálným nebo se i ony mívají účinkem a v záplavě fiktivních obrazů jsou hodnotově postaveny na stejnou rovinu?

Když Linda Williams píše v raných devadesátých letech o postmoderní krizi reprezentace, zmiňuje záznam usvědčující losangelskou policii z nepřiměřeného násilí spáchaném na afroamerickém taxikáři Rodney Kingovi. Používá jej jako paradoxní případ dosvědčující, že obrazy reálného stále oslovují veřejnost a mohou aktivovat k akci. Ačkoliv záznam ukazoval brutalitu zásahu, policisté byli tehdy zproštěni viny, což vyvolalo několikadenní bouřlivé nepokoje.⁴⁵

Je to právě důvěra ve schopnost dokumentárního obrazu zachytit reálnou událost, co podmiňuje všechny riskantní pokusy o zaznamenání násilné situace a aktivizuje příjemce k politickému jednání. Uvidíme, jak umělci uchopují tyto dokumentární záznamy přitahující pozornost médií a veřejnosti a rozkrývají vztahy na pozadí jejich produkce a recepce.

5.1 Rozbité kamery

Dokumentární film *5 rozbitých kamer* (*5 Broken Cameras*, 2011), spolurežirovaný dvojicí Emad Burnat a Guy Davidi, sleduje pět let Palestince Emada a jeho rodiny, žijící ve vesnici Bil'in na Západním břehu Jordánu. Emad vlastní kameru a natáčí všechny zásadní události z osobního

⁴⁴ CHEN TAMIR, „Into the Eye of the Storm“, *VideoZone V - International Video Art Biennial*, Tel Aviv: The Center for Contemporary Art, 2010, s. 138 - 142

⁴⁵ WILLIAMS, *Mirrors without Memories. Truth, history and the New Documentary* (pozn. 20).

života i veřejného dění. Především dokumentuje stupňující se konflikty během demonstrací, které v této době lidé z vesnice pravidelně pořádají. Film ukazuje, jak se osobní události nerozlučně proplétají s politickými. Když Izraelci v roce 2005 staví napříč zemí na hospodářské půdě kolem Bil'in separační bariéru, Emadovi se narodí čtvrtý syn. Během protestů proti stavění zdi je zničena jeho první kamera.

V dokumentu se pracuje také s obrazovými chybami způsobenými křehkostí záznamových zařízení. Úvodní sekvence je složená z abstraktních pohledů kamery vláčené automatickým pohybem těla kameramana, který se kvůli vyhrocené situaci nemůže soustředit na objekt natáčení. Právě v těchto okamžicích bylo nutné záznam přerušit, protože byl v ohrožení život kameramana. Jestliže kamera může v některých situacích od násilí chránit, jelikož pachatel se hned stává součástí nahrávky, jindy naopak funguje jako vějička. Kamera zachycující nelegální stavbu izraelských osad na palestinské půdě se stává terčem útoku.

Ačkoliv zmíněné dílo spadá do oblasti dokumentárního filmu a nikoliv umění, reflexe záznamového média a procesu natáčení je v něm zřejmá. Je potřeba zmínit, že toto je charakteristické i pro umělce uvedené v následující podkapitole. Umělci vždy reflektují i samo dokumentární médium, aniž by to snižovalo význam obsahu svědectví. Nejde jim v první řadě o explicitní a věrné zobrazení násilí, ale vytváří si naopak od těchto obrazů určitou míru odstup, aby je mohli zhodnotit po odeznění prvotních emocí. Takový pohled často přichází až z bezpečné zóny. Tato reflektovanost média vytváří při práci s dokumentárním filmem či videem kritickou distanci i v případě, že se vzhledem k obsaženému explicitnímu násilí jedná o velmi náročný materiál. Současně se však tyto strategie snaží nacházet trhliny v naší otupělosti způsobené zahlcením. V následující kapitole uvidíme, jak nám umělci umožňují vstřebat náročné obrazy a informace jiným způsobem, než v závratné rychlosti na obrazovkách našich „chytrých zařízení“.

5.2 Dokumentovat konflikt: Jasmina Metwaly, Oleksiy Radinsky, Rabih Mroué

Pozastavili jsme se nad figurou Emada Burnata, palestinského aktivisty s kamerou, který se stal spolurežisérem a kameramanem protestů na palestinské hranici a v izraelském kontextu jsme si ukázali umělce jako je Mich'ael Zupraner, nebo Ruti Sela a Maayan Amir, v jejichž práci se snoubily aktivistické a umělecké postoje. Dále se můžeme obrátit k tvůrcům z dalších zemí, kde válečný konflikt nebo povstání sehrálo podstatnou součást nedávné historie.

K určité formě občanského žurnalistismu se v mezních situacích obrací široká veřejnost, umělce nevyjímaje. Toto „lidové“ zpravodajství umožnila dostupnost digitálních záznamových médií a internetu. Téměř kdokoli může vzít kameru do svých rukou, natáčet, komentovat a publikovat online. Umělci ale často zaujímají kritický postoj a reflektují, co se s takto sebranými záznamy děje, jakou úlohu sehrává kameraman uvnitř konfliktu a jaký politický význam takové dokumentování nese.

Na výstavě umělkyně Jasminy Metwaly v berlínské galerii Savvy Contemporary s názvem *Nejsme v žádném případě znepokojeni* (*We are not worried in the least*, 2018) byla tematizována pozice kameramana uprostřed pouličních střetů během arabského jara v egyptské Káhiře. Metwaly je členkou žurnalistického a kulturně aktivistického kolektivu Mosireen, který shromáždil množství materiálů pořízených během povstání v průběhu let 2011 až 2013. V rámci aktivit tohoto uskupení

autorka natočila záznamy bojů v ulicích a s těmito dokumentárními záběry dnes pracuje. Kamera v nich při pořizování hrála roli pozorovatele i participanta situace. Jak již bylo naznačeno v předchozí kapitole, přítomnost kamery může zabránit eskalaci násilí ze strany bezpečnostních složek a udržovat nad situací kontrolu nebo sloužit k jejímu pozdějšímu přehodnocení. Účastník a současně producent obrazů totiž ze své pozice uvnitř dění ještě nemusí mít širší povědomí o tom, co se právě děje.

Metwaly v rozhovoru k výstavě uvádí, že ji při zpětném pohledu na materiály zajímají především nezáměrné momenty, které se obvykle při sestavování filmového narativu o velkých historických událostech vynechávají.⁴⁶ Hovoří o pauzách mezi střety, o rozmazaných záběrech odložené kamery, ale také o rutině každodenního natáčení, která z výsledných reportáží není zřejmá. Umělkyně zmiňuje proces vývoje po událostech arabského jara, kdy po nadějném boji plném dramatických změn následují volby a vojenský převrat a situace se zvrhá do „nudy“ a beznaděje, kdy už není možné reagovat prostřednictvím přímé akce. Nakonec jen jakási forma pasivního odporu umožňuje lidem období frustrace překonat.

Metwaly pracuje s archivem pořízených materiálů a vysvětluje, že dnes by do egyptských ulic znovu natáčet nešla, mimo jiné proto, že by to vypadalo podezřele. I tento moment rozhodnutí, kdy situaci zaznamenávat a kdy ne, může být příznakem určité proměny společenské atmosféry. Zpětná reflexe situací, v nichž vzniká dokumentární záznam, nám může o povaze konfliktních událostí s odstupem vypovědět víc, než jeden autentický záznam přímo ze srdce bojů.

Filmař Oleksiy Radynski žijící v Kyjevě se v textu *Observace jako participace* (*Observation as Participation*, 2018) zamýšlí nad vlastní rolí v ukrajinských protestech na přelomu roku 2013 a 2014, které se zapsaly do dějin jako Majdan.⁴⁷ Popisuje situaci, kdy v ulicích jako jeden z tisíců lidí natáčel probíhající události, což pro něj představovalo alespoň v počáteční fázi určitou formu distance a neúčasti, jelikož se s počátečními důvody protestů neztotožňoval. Jeho ne-participace se ale přelila ve specifický boj o reprezentativní obraz události na sociálních sítích. Videoreporty z ulic měly vytvářet protiváhu vůči tomu, jak překrouceně ji reprezentovala média. Záměrem bylo podat vlastní pohled na dění. Co se ale stane, když jsou pohledy na tutéž událost natolik multiplikovány díky přítomnosti kamery v každém mobilním telefonu? Dávala by dohromady videa sebraná ze všech kamer a mobilních telefonů pravdivější obraz události, než jeden rozechvělý záběr v nízkém rozlišení?

Extrémními případy jsou situace z válečných střetů či povstání, kdy je autor nahrávky zabit nebo vážně zraněn při jejím pořizování. Právě těmito případy se zabýval libanonský umělec Rabih Mroué. V performativní přednášce s názvem *Rozpixelovaná revoluce* (*The Pixelated Revolution*, 2012), která dostala i podobu videa, se zabýval použitím mobilních telefonů během syrské revoluce.⁴⁸ Všímá si fenoménu, který nazývá „double shooting“, tedy momentu, kdy

⁴⁶ Antonia ALAMPI – Pia CHAKRAVERTI-WUERTHWEIN – Jasmina METWALY, „(Not) Making Sense: A Conversation Between Jasmina Metwaly, Antonia Alampi and Pia Chakraverti-Wuerthwein“, *Savvy Contemporary*, http://savvy-contemporary.com/site/assets/files/3408/metwaly_berlinale_handout_180211_web.pdf (cit. 17. května 2018)

⁴⁷ Oleksiy RADYNSKI, „Observace jako participace“, in: Alžběta BAČÍKOVÁ – Anna REMEŠOVÁ (eds.), *Politika pravdy II: Observace*, Praha – Brno: etc. galerie – Vysoké učení technické v Brně, 2017, s. 28-33

⁴⁸ Rabih MROUÉ, „The Pixelated Revolution. Performance by Rabih Mroué (excerpt)“, video, 16:02 min., *Berlin Documentary Forum 2*, 2014, www.hkw.de/en/app/mediathek/video/25584 (cit. 18. května 2018)

kameraman natáčí ozbrojenou osobu, která na něj míří. Ke střetu těchto dvou akcí dojde v momentě, kdy střela poškodí záznamové zařízení.

Mroué si uvědomuje důležitost záznamů syrských protestujících uploadovaných na internet. Nechce se spokojit s tvrzením, že syrští protestující pouze natáčeli svou vlastní smrt, když záměrem jejich bojů byla lepší budoucnost. Ačkoliv věděli, že jim hrozí zatčení, mučení a smrt, pokračovali v natáčení. Internetem se přitom šířily instrukce, jak co nejefektivněji natáčet a dodržet přitom několik bezpečnostních zásad. Mroué tyto návody syrských aktivistů přirovnává k manifestu Dogma 95 Larse von Triera a Thomase Vinterberga, spojuje obojí dohromady a vytváří vlastní hybridní manifest natáčení, který demonstrativně doplňuje videi z konfliktů.

Analyzuje přitom zejména nalezené video anonymního autora, o němž nevíme, zda záznam přežil, protože telefon zasáhla střela snipera. Formát kolektivního shlédnutí nalezeného videa, které se dostalo do oběhu bez ohledu na osud kameramana, dodává záběru nový život a stvrzuje jeho význam. Mrouého tematizace záznamů vznikajících z pozic občanského žurnalismu je podobná přístupu Jasminy Metwaly. Kamera je tu ale ještě více vnímána ve své fyzické podobě jako křehký nástroj, který uprostřed konfliktu může utrpět stejně jako lidské tělo.

6. Odhalení konstrukce audiovizuálního díla

Jak jsem zmínila v úvodu, tento text má provázet zejména hledání různých sebereflexivních strategií, kterými se umění vyrovnává s nejistou pozicí audiovizuálního média vůči pravdě a skutečnosti. Těmi nejvíce explicitními strategiemi, kterými se autoři snaží diváky upozornit na konstruovanost dokumentárních videí a filmů, je odhalování produkčního aparátu. Záměrem je narušit iluzivnost díla a vytvořit tak jakýsi zcizovací efekt, pomocí něhož si diváci uvědomí parametry zprostředkujícího média. Tyto strategie se tak soustředí na zviditelnění způsobu, jak je zvukový nebo vizuální záznam pořízen. Zjasňují pozici jejich autora či vypravěče ústředního narativu. Umocňují manipulaci s obrazem či zvukem natolik, že je na první pohled zřejmý zásah autora. Audiovizuální dílo tak jasně vysílá signál, že není neutrálním oknem do skutečného světa.

6.1 Zviditelněná forma Nira Evrona a Niry Pereg

V práci izraelských autorů Nira Evrona a Niry Pereg si budeme všímat toho, jak se jejich videa vzdávají své iluzivnosti. Práce pozorují jevy příznačné pro současnost nebo se vztahují k událostem z minulosti. Obsahují přitom prvky, které upozorňují na umělost a konstrukci audiovizuálního díla. U Nira Evrona se tak děje odhalováním produkčního aparátu, tedy kamery nebo studia, v němž se natáčí zvuk. Nira Pereg používá výraznou postprodukci zvuku, která observační záznamy posouvá na hranici fikce.

Dvoukanálové video Nira Evrona *Coververze (Cover Version, 2010)* se odvíjí od dopisu publikovaného v roce 1943 v New York Times. Dopis měl být údajným svědectvím jedné z 93 krakovských židovských dívek, jež hodlaly hrdinsky spáchat hromadnou sebevraždu, čímž chtěly zabránit tomu, aby padly do područí nacistických vojáků. Dopis byl však již v sedmdesátých letech odhalen jako podvrh. Evron požádal čtyři současné izraelské spisovatele, aby dopis rozvedli, a vznikly tak jakési coververze původního dokumentu. Ty nechal společně s originálem recitovat herečkami v nahrávacím studiu, přičemž tak otevřeně poukázal na inscenovanost přednesu a samotný proces natáčení.

Video je koncipované jako dvoukanálová projekce promítaná v galerii na dvě strany visícího plátna. Kromě dívek ve studiu jsou v druhé projekci zobrazeny izraelské ulice, které jsou stále pojmenované po židovských hrdinkách, přestože pravdivost dopisu byla historiky již dávno vyvrácena. Dílo klade otázku, zda autenticita dopisu hraje roli, jestliže i víra ve smyšlený příběh ovlivňuje skutečnost.

Autor ve své tvorbě zkoumá historickou paměť, konstrukci její reprezentace a její vztah k přetváření prostoru, zejména k architektuře. Důležitou roli v jeho dílech hrají procesy odhalování kontextu místa a jeho kulturního či politického významu. Jeho práce jsou často inspirovány politickými událostmi v dějinách a tím, jak jsou dnes vepsány do podoby prostředí, do něž byly situovány. Evron pracuje s fotografií, videem a filmem, ale vyhýbá se přímé reprezentaci. Například jeho video *Volná chvíle (A Free Moment, 2011)* sestává z jednoho dlouhého motion-control záběru na nedostavěnou budovu paláce Tell el-Ful. Stavba letního sídla jordánské královské rodiny byla zastavena Šestidenní válkou v roce 1967. Po připojení východního Jeruzaléma k Izraeli se tato „novodobá ruina“ stává mementem historické události, která dodnes

ovlivnila geopolitické uspořádání regionu. Kamera se souběžně pohybuje po kolejích kupředu a otáčí se přitom horizontálně i vertikálně a ke konci obrací svůj pohled na koleje a samotnou kostru nosného zařízení kamerového systému. Technický aparát se stává součástí obrazu.

Videoumělkyně Nira Pereg se také zabývá místy zatíženými historickými souvislostmi a její práce je silně zakotvena v dokumentární praxi. Pereg soustavně pracuje s observací a v několika video cyklech úspěšně nalézá způsoby „zcizení“ jevů, které mohou být izraelské společnosti důvěrně známé. Autorka jim však svým charakteristickým rukopisem dodává novou podobu.

Její videa spojuje práce se studiovým zvukem, který vždy z komplexního obrazu vytahuje detail, akcentuje gesto, úkon či pohyb a dodává všednodenním aktivitám expresivitu výjimečného momentu. Dodatečně vytvářené zvuky a ruchy kontrastují s konstantním tichem a stávají se dodatečným komentářem dokumentárního obrazu. Jedná se o efektivní vytvoření dojmu napětí mezi skutečností a fikcí.

Dějišti videí a multikanálových instalací Niry Pereg jsou veřejné prostory zatížené náboženským či politickým významem, například místa v Jeruzalémě nebo Hebronu. Prostřednictvím jejich snímání Pereg zkoumá struktury, které ovlivňují život dané společnosti. Udržuje si distancovaný pohled i vůči jevům, které se mohou při znalosti místního kontextu stát neviditelnými. Vyjímá je z tohoto kontextu, aby je zprostředkovala divákovi v jiném světle.

V jejích videích můžeme spatřovat mechanismy vyloučení a rozdělení separačními bariérami, jako je tomu ve dvoukanálovém videu *Abraham Abraham, Sarah Sarah* (2012), natočeném v Jeskyni patriarchů v Hebronu. Místo, které je posvátné pro vyznavače obou náboženství, židy i muslimy, se stalo v roce 1994 dějištěm traumatické události, masakru palestinských muslimů Baruchem Goldsteinem. Od té doby jsou prostory k užívání přísně rozděleny a střeženy, přičemž pouze během významných svátků přepustí jedna strana část svých prostor té druhé. To je spojeno s vystěhováním náboženských artefaktů a jejich nahrazením jinými. Pereg ve svém videu sleduje právě proces přenášení věcí. Díky silnému kontextu místa se však jedná o víc než jen dokumentaci banálních úkonů.

Výstavní projekt *Právo uklízet* (*The Right to Clean*, 2015) zahrnuje video *Clare*, v němž sledujeme pravoslavnou jeptišku pečující pravidelným úklidem o prostory Chrámu Božího hrobu.⁴⁹ Žena příslušející k řecké ortodoxní církvi má právo dotýkat se veškerých povrchů utvářejících architekturu posvátného místa. V dalším videu *Hranice* (*Border*) sledujeme tutéž ženu, jak s perfektní znalostí každého detailu místa ukazuje pro běžného návštěvníka nepozorovatelné značky, které dělí prostor dle historického rozdělení církve. Rutinní úkony zde opět přesahují hranici profánního a posvátného, protože rutinní službu nelze oddělit od zasvěcenosti. Pereg opět pomocí zvuku dramatizuje pohyby jeptišky a dodává jim na významnosti.

Video *Sabbath 2008* zase ukazuje uzavírání ultraortodoxní části Jeruzaléma před šabatem. Doprava do těchto částí města je na 24 hodin zablokována dočasnými bariérami se souhlasem města a policie. Zdánlivě symbolická hranice mezi posvátným a světským nabývá fyzické podoby a stává se potenciálním zdrojem tření a konfliktu.

Ačkoliv by se práce Pereg dala v mnohých případech označit jako observační, práce se stříhem a zvukem ji posouvá od pouhého pozorování a udržuje nás na pozoru. Považuji tuto metodu

⁴⁹ Gannit ANKORI – Timna SELIGMAN (eds.), *Nira Pereg: The Right to Clean*, Jerusalem: The Israel Museum, 2015

rovněž za způsob, jak diváka upozornit na konstruovanost audovizuálního díla. Peregrin pracuje na hraně manipulace, ale zároveň diváka směřuje k podstatným detailům, na něž chce upozornit.

Pokud bychom chtěli kategorii dokumentárního posunout od observačních strategií k daleko metaforičtější reprezentaci skutečnosti, můžeme ještě zmínit práci významného izraelského umělce Guy Ben-Nera. Video *Soundtrack* (2013) lze chápat na jedné straně jako odpověď na hollywoodskou kinematografii a na straně druhé jako reakci na realitu izraelsko-palestinského konfliktu a dohru druhé libanonské války.⁵⁰ Ben-Ner používá jedenáct minut soundtracku ze Spielbergovy *Války světů* (2005) a v umělcově bytě v Tel Avivu s pomocí rodinných příslušníků a přátel (mezi nimiž je i filmař Avi Mograbi) dotáčí ke zvukové stopě obraz. Scény se točí kolem malých domácích katastrof, avšak právě uzavřenost v domácnosti odkazuje ke strachu z probíhající války, která zasahuje do každodenního života. Na notebooku položeném v záběru mezitím běží záběry týkající se aktuálních konfliktů v zemi. Obrazy z médií se do díla dostávají jako nenápadný komentář a klíč ke čtení díla. Video bychom na první pohled neoznačili za dokumentární, přesto je reakcí na aktuální situaci. Zejména ale odkazuje k problematice reprezentace katastrofy, kterou ovlivňují spektakulární efekty vysokorozpočtové kinematografie. Když jsou ale skutečně ohroženy životy blízkých osob, katastrofa působí na škále daleko jemnějších emocí. Pro ty je potřeba najít jiné způsoby vyjádření.

V jedné z následujících kapitol se dostaneme také k herecké inscenaci nebo performativitě v kontextu dokumentární tvorby. Tyto strategie umožňují umělcům rozebrat takové události, u nichž klasická dokumentární reprezentace selhává.

6.2 Skutečnost filmu: Omer Fast

Omer Fast je autor, který poněkud vybočuje z rámce ustanoveného kategorií izraelského videoartu. V zemi aktuálně nežije a nepracuje, přestože odtud pochází, a některé jeho práce by bylo příhodnější zařadit do oblasti filmové produkce.

Omer Fast se narodil v Jeruzalémě a v současnosti sídlí v Berlíně. Jeho práce na pomezí mezi filmovou fikcí a dokumentárními postupy dobře vystihuje dnešní neurčitou hranici dokumentu. Napříč jeho pracemi můžeme nacházet motivy traumatu nebo zkušenosti války a prostupuje je otázka, jak se vůbec traumatické zkušenosti dají reprezentovat pomocí filmového média. Pracuje s opakováním a smyčkováním času uvnitř filmu a konceptuálním pojetím konvencí filmového vyprávění tak, jak jej v českém prostředí známe například od umělce Tomáše Svobody. Pomezí mezi světem filmu a žitou realitou Svoboda tematizoval například v jeho výstavním a filmovém projektu *Jako z filmu* (*Like in a Movie*, 2017). Ve Svobodově experimentálním filmu řeší hlavní hrdina psychické potíže spjaté s neschopností rozlišit mezi realitou a filmem. Fastovy postavy se také dostávají do světů na pomezí a často se v nich tematizují válečná traumata. Reflexe filmového média je pro Fastu charakteristická. Projevuje se různými podobami zcizení, zdůrazňováním konstruovanosti filmového vyprávění nebo prolínáním a mísením postavy herce a jeho role.

⁵⁰ Guy BEN-NER, „Soundtrack“, video, *Youtube*, nahráno uživatelem Tamar Sommer 4. 12. 2013 www.youtube.com/watch?v=KadqlAuH7tw (cit. 17. 6. 2018)

Podstatu jeho experimentu s filmovým vyprávěním s názvem *Kontinuita* (*Continuity*, 2012) vystihuje po formální i obsahové stránce název videa. Při jeho sledování si nejsme jisti, zda se jedná o souvislý příběh nebo konceptuální hru se znásobením jedné zápletky. Máme možnost shlédnout různé po sobě jdoucí verze téhož příběhu: rodiče jedou na nádraží vyzvednout svého syna, mladého vojáka vracějícího se z válečné mise v Afghánistánu, proběhne přivítání a rodinná večeře, do vyprávění se začnou prodírat traumatické obrazy z válečné zóny. Pokaždé se ale jedná o jiného syna a my nevíme, jestli příběhy vnímat odděleně jako různé varianty téhož filmu nebo jako jeden celek. Prostřednictvím drobných detailů si však začneme všimnout kontinuity mezi jednotlivými epizodami. Rodiče například zjistí, že syn kouří hašiš, a na toho následujícího už čekají připravené jointy na stolku v pokoji. Určitý vývoj a spojitosti mezi epizodami jsou patrné, což nás nutí k hledání logického vysvětlení příběhu. Jedná se o nějakou perverzní hru staršího páru? Kdo jsou mladíci, které k sobě zvou, a kam po společně stráveném rodinném večeru mizí? Na druhou stranu absurdita opakování děje jako by upozorňovala na stříhovou montáž a způsob, jakým je vyprávění vystavěno. Nejsme si jisti, jestli se máme poddat filmové iluzi, nebo máme raději zkoumat, co s námi jako diváky tato iluze dělá.

V pojetí reflexivního modu dokumentárního filmu Bill Nichols spatřuje důraz na komunikaci autora filmu s divákem. Do centra pozornosti je dosazen právě způsob, jakým je svět „tam venku“ ztvárňován.⁵¹ Fast ve svých dílech sice často pracuje s fiktivním vyprávěním, ale buďto se zabývá tím, jak je trauma a násilí zpodobňováno a reprezentováno i ve skutečném světě, nebo silně čerpá z reálných příběhů lidí, aby je učinil podkladem pro inscenované dílo, jež zkoumá samotné mechanismy vlastní konstrukce.⁵²

Můžeme ještě více odbočit k hranému filmu a podívat se na rozdíl mezi zpracováním podobných motivů v celovečerním mezinárodně oceňovaném filmu *Foxtrot* (2017) izraelského režiséra Samuela Ma'oz a Fastovým experimentálním pojetím v díle *Kontinuita*. Všimneme si zejména odlišného uchopení motivu cyklení a opakování. Zatímco *Kontinuita* pracuje se strukturou vyprávění příběhu a k reflexi média vyzývá i diváka, *Foxtrot* tematizuje neodvratnost osudu pomocí dramatických zvrátů v ději, ale zachovává si víceméně chronologický vývoj vyprávění.

Jak je vepsáno do názvu filmu *Foxtrot*, je zde použit motiv tance, v němž kroky vedou do čtverce a tanečník skončí vždy na tom místě, odkud začal. Drama se odehrává mezi rodiči a synem nasazeným ve válce. Aniž by stačilo pominout otcovo trauma z vlastní zkušenosti s válkou, bojuje v ní jeho syn a stav míru je v nedohlednu. Frustrace z nekonečné války, ve které bojují už generace, se ve vyhoceném okamžiku, kdy je rodičům omylem oznámena synova smrt, promění v otcovo odhodlání jednat. To však vůlí osudu dopadne stejně tragicky.

Motiv válečného traumatu a prožívání návratu syna z války v kulisách dobře situované rodiny spojuje obě díla. Zatímco motiv tance je hrdiny filmu *Foxtrot* metaforicky tematizován, ve Fastově *Kontinuitě* je cykličnost vsazena přímo do struktury organizace vyprávění a jeden děj je v

⁵¹ NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu* (pozn. 15), s. 208.

⁵² Marina VINYES ALBES, „Present Continuous“ with Omer Fast, *Jeu de Paume*, 13. 10. 2015 <http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/10/present-continuous-with-omer-fast/> (cit. 6. 6. 2018)
Karolina PLINTA, „Between Ethics and Aesthetics. An Interview with Omer Fast“, *Szum*, 4. 4. 2015, <https://magazynszum.pl/between-ethics-and-aesthetics-an-interview-with-omer-fast/> (cit. 17. 6. 2018)

obměnách opakován. V rozdílu mezi dvěma díly pracujícími s podobnými obrazy dobře vystává odlišné pojetí filmu specifické pro umělecký kontext.

Jestliže je velkým úkolem dokumentarismu zkoumat, jak jsou nám prostřednictvím filmového a video dokumentu informace podávány, právě Fast si klade otázku týkající se autenticity původní výpovědi. Fast raději příběhy skutečných lidí inscenuje pomocí filmových prostředků. Na druhé straně přitom neustále zdůrazňuje fakt, že i natáčení každého filmu v sobě obsahuje i onu „dokumentární“ polohu. Pokud zaznamenáme herce před kamerou, je záznam rovněž dokumentem jeho života. Zúžený rám filmového obrazu, díky němuž nezpozorujeme filmový štáb a další reálie dané situace, nám umožňuje opakovaně podléhat iluzi, že se nedíváme na život herce, ale postavy, kterou hraje. Zde se nabízí další reference k českému umělci Tomášovi Svobodovi, který komentář této dvojakosti poskytuje například dílem *Jedna vteřina života Julie Roberts* (*One Second in the Life of Julia Roberts*, 2012).

Právě Fast ale často onen rám rozšiřuje a dopřává nám pohled na širší souvislosti, díky nimž se film vpíjí do reality. Součástí jeho hraného filmu *Zhluboka se nadechnout* (*Take a Deep Breath*, 2008) je scéna, v níž figuruje štáb při natáčení bezvládně ležícího těla sebevražděného atentátníka. Mezi štábem hraného filmu a komparzistou dojde k potyčce. Komparzista se vzpírá režii a tvrdí, že ví lépe, jak vypadají skutečná mrtvá těla. Ukáže se, že pochází z Albánie, kde mohl na vlastní oči vidět těla zmrzačená po výbuchu. Když během natáčení přicházejí policisté, aby zkontrolovali, jestli se na místě natáčení neděje něco nebezpečného, režisér jim prozradí název připravovaného filmu: *Regarding the Pain of Others* (S bolesti druhých před očima) podle slavného díla Susan Sontag, které nabízí kritický pohled na produkci a vnímání obrazů násilí.

Během filmu se odehraje několik přechodů mezi vyprávěním hraného snímku a skutečným životem osob, které se na něm podílí. Postavy, které jsou ve filmu představeny jako štáb, mají vždy nějaký původ a zkušenosti, které se významově protínají se scénářem natáčeného filmu. Dojde k několika vystoupením z filmové „iluze“. Jako příklad uvedu scénu, kdy se dva statisté mezi sebou u cateringového občerstvení baví o tom, jakým způsobem oba „zemřeli“ ve filmu, který připravují. Pasáž vrcholí konfliktem mezi herci a ústí až k poslednímu „vystoupení z filmu“, když do záběru znovu vstupuje štáb a ukončí scénu klapkou. Hranice mezi samotným natáčením a jeho making-of verzí se neustále rozmývá.

Rozpor mezi skutečností lidského těla a hranou postavou zajímá Omera Fasta i v jeho díle *Spielbergův seznam* (*Spielberg's List*, 2003), které je postavené na rozhovorech s komparzisty účinkujícími ve Spielbergově filmu *Schindlerův seznam*. Vzpomínky na situace natáčení se mísí s připomínáním skutečných historických událostí a vyprávění směřuje k mnohohrstevnatému pojetí „minulé“ zkušenosti.⁵³

V případě filmu *Casting* (2007) natáčí autor momenty, kdy by podle běžné konvence měla kamera naopak zůstat zastavená, tedy intervaly mezi hranými scénami. Klapka spouští záznam a projev herců, avšak s režisérovým povel „stop“ postavy zamrznou ve své poloze a nehýbou se. Záznam ale běží dál a jsou snímány umrtvené intervaly mezi hranými scénami, v nichž vystupují obvykle skryté aspekty. Herci v těchto okamžicích vypadávají z role v důsledku nastavení nepřírozené situace, vítr si pohrává s jejich oblečením na nehybném těle, které nechce zůstat

⁵³ Sven LÜTTICKEN, „Omer Fast. Interview with Sven Lütticken“, in: Julian STALLABRASS (ed.), *Documentary*, Cambridge: The MIT Press, 2013, s. 190.

zafixováno ve statické pozici a podobně. V rozhovoru se Svenem Lüttickenem z roku 2007 popisuje Omer Fast zkušenost s natáčením série zastavených momentů.⁵⁴ Pozoroval rozpory mezi přáním herců identifikovat se s jejich rolemi uvnitř scény. Zviditelnily se nechtěné vrtochy materiální skutečnosti: vítr, působení gravitace, touha těla sebou škubat, kašlat, padat, vzpouzet se. Fast tím chtěl poukázat na trhliny mezi iluzivností filmu a skutečnou povahou věcí, což koresponduje s jeho dlouhodobým zájmem o dokumentární přístupy. Film sestává z prvků, mezi něž se dá s trochou nadsázky zařadit i život herců. Zvýrazňování těchto prvků činí z Fastových filmů mnohohvrstevnatá sebereflexivní díla.

⁵⁴ Ibid, s. 190–191.

7. Reflektovaná observace

Observační postupy dokumentárního díla jsou často vnímány jako protiklad k těm sebereflexivním. Na první pohled to může znít pochopitelně. Udržují si distanci pouhého pozorování, aby umocnily objektivitu díla, a zřikají se sugestivního komentáře. Zdá se, že tím chtějí dosáhnout větší neutrality pohledu a přispět tak k pravdivější reprezentaci skutečnosti. Oproti tomu sebereflexivní důraz na způsob, jakým je dílo vystavěno, jako by odvracelo pozornost od samotné reality.

Přístup k dokumentu jako pouhému „indexovému záznamu“ skutečnosti byl již vyvrácen. Příkladem může být již zmíněný rozbor definice dokumentárního filmu od Carla Plantingy. Budeme-li se držet pojetí dokumentu Hito Steyerl jako „politiky pravdy“ a jí vyzdvihovaného reflektovaného proudu dokumentarismu, musíme si všimnout také dalších vztahů, které ovlivňují vyznění a účinnost dokumentárního díla.

Jak zmiňuje Erika Balsom ve výše zmíněné eseji *Společenství založené na skutečnosti*, observační metody se dnes v dokumentárních teoriích potýkají s odmítáním. Důvodem je údajně jejich naivní přístup, který není dost kritický vůči iluzivnosti a manipulativnosti dokumentárního pohledu.⁵⁵ Reflexivita má být naopak vlastností, bez níž se dílo neobejde. Balsom si ale všimá také inovativních pojetí observace v umění současných autorů a snaží se na základě toho vymezit vůči těmto teoriím.

Tato kapitola by měla zdánlivou dichotomii mezi observačními a sebereflexivními postupy pomoci vyvrátit a ukázat, že i v rámci užití observačních strategií může docházet k reflexi média. U výše zmiňovaných děl pracujících s obrazem konfliktu můžeme vidět, že se autoři k metodám pozorování a přímého záznamu uchylují, aniž by k němu zaujímal jakýkoliv naivní postoj. Děje se tak často za předpokladu, že dodatečný komentář je vepsán v kontextu jejich práce jiným způsobem.

Autorka Nira Pereg, zařazená výše do kapitoly o odhalování konstruovanosti audiovizuálního díla, v minulosti soustavně pracovala s observačními metodami, jak jsme mohli pozorovat například v dílech *Abraham Abraham*, *Sarah Sarah* nebo *Sabbath 2008*. O její práci se rovněž nedá hovořit jako o naivním nepoučeném přístupu. Je kombinací pozorování a zkoumání možností práce se zvukem. V této kapitole si ukážeme další příklady toho, jak se observační přístupy mohou smysluplně kloubit s těmi sebereflexivními.

7.1 Observační filmy Haruna Farockého

U Haruna Farockého, který je pro naše zkoumání podstatnou figurou autora, jehož celoživotní dílo se stalo přehlídkou rozličných přístupů k dokumentární praxi, je zajímavé pozorovat různé polohy tvorby: jednu důsledně reflexivní a druhou naopak založenou na observaci. Tohoto dvojího pojetí si v textu „*Ted' je to konečně Brecht!*“: *Observační filmy Haruna Farockého* („Now that's

⁵⁵ „...se vším tím lobbováním za význam těchto technik, které byly kdysi zakázány dokumentární ortodoxií, objevila se zlá věc: observační mód, obviněný ze zdánlivě pozitivistické víry v reálné a odmítání zprostředkovanosti.“
BALSOM, *The Reality-Based Community* (pozn. 1) s. 4.

Brecht at last!": Harun Farocki's *Observational Films*) všimá Volker Pattenburg.⁵⁶ Dva hlavní okruhy Farockého rozmanité tvorby se podle něj točí kolem témat práce a obrazu. V řadě děl se tyto dva zájmy snoubí a studium obrazu se protne s analýzou pracovních podmínek a postupů.

Starší práce *Obraz* (*An Image*, 1983) je pozorováním fotografického studia při procesu vzniku snímku do magazínu Playboy. Ve videu *Pro srovnání* (*In Comparison*, 2009) zase nazíráme různé způsoby výroby cihel jako základních stavebních jednotek, přičemž frekvence jejich produkce ukazuje odlišné plynutí času v různých kulturních kontextech. V posledním dokončeném dokumentárním projektu s názvem *Práce v jediném záběru* (*Labour in a Single Shot*, 2011–2014), organizovaném společně s Antje Ehmann, vznikly obrazy pracovních procesů prostřednictvím workshopů na různých místech po celém světě. Účastníci měli za úkol pořídit video v jednom záběru bez střihu v délce do dvou minut. I na těchto projektech lze dobře ukázat fakt, že i to, co může vypadat na první pohled jako bezprostřední a přímočarý záznam určité aktivity, ve skutečnosti poukazuje na širokou škálu vztahů mezi produkcí obrazu, zaznamenanou činností, jejími účastníky a diváky. Přístup umělce je často tím, co v obrazech tyto vztahy akcentuje skrze jejich analýzu a kritické zasazení do určitého kontextu.

Směřuji teď k otázce, co to pro dílo znamená být sebereflexivním a zda je observační metoda pouhým pozorováním a záznamem skutečnosti nebo v sobě může také skrývat reflexi samotné formy. V některých dílech Haruna Farockého se tyto dva módy zjevně protínají a pozorování se stává současně reflektováním produkce obrazu. Právě *Obraz* nám poskytuje náhled na pracovní proces vytváření erotického snímku, když kamera snímá fotografa při práci. Komentář pracovního postupu můžeme ostatně vidět i ve Farockého díle *Interface* (1995), které pojednává o postupech při vytváření vlastních filmů. Zatímco *Interface* je jasně sebereflexivním komentářem práce s dokumentárním obrazem, čehož je dosaženo i způsobem prezentace na dvou obrazovkách, *Obraz* dosahuje podobných účinků pouhým pozorováním dané situace.

V sérii videí *Vážné hry* (*Serious Games*, 2009–10) Farocki sledoval americké vojáky při výcviku na bojových simulátorech. Vojenské výcvikové a terapeutické programy jsou založeny na virtuální realitě a počítačové vizualizaci. Speciálně upravené „počítačové hry“ připravují vojáky na práci v terénu nebo pomáhají vizualizovat a znovuzpřítomnit traumatické události po návratu z válečné zóny. Vzhledem k tématu se nabízí reference k níže zmíněné Fastově práci *5000 stop je nejlepší výška*, kde vystupuje bývalý americký operátor dronu působící v Afghánistánu. Zatímco ale Fast rozhovor a vzpomínky pilota inscenuje, dvoukanálové videoinstalace Farockému umožňují pohled na samotnou metodu tréninku za pomoci obrazového simulátoru. Farocki používá dvojprojekci, přičemž jeden obraz je pohledem uživatele programů, druhý se zaměřuje na uživatele či lektora z vnějšku.

Volker Pattenburg si všimá, že se Farockého observačním filmům, které neobsahují explicitní voiceoverový komentář či titulky, dostává méně pozornosti než těm reflexivním, též označovaným jako filmové eseje. Ve světle Farockého dlouhodobě rozvíjených analýz obrazů jsou však i tyto práce plnohodnotnou kritickou praxí.

Pozorování vybrané situace můžeme vidět také ve filmu *Bez rizika* (*Nothing Ventured*, 2004), v němž sledujeme složité dvoudenní vyjednávání podnikatelů a bankéřů spjaté s rizikovým

⁵⁶ Volker PATTENBURG, „Now that's Brecht at last!": Harun Farocki's *Observational Films*“, in: *Documentary Across Disciplines*, Cambridge, MA: The Mit Press, 2016, s. 142 - 162

kapitálem.⁵⁷ I na tomto filmu se ukazují principy Farockého observačních filmů vyskytující se v dalších dílech jako je opakování, nácvik, zkouška či proces vytváření. Farocki vysvětluje, že nalezené situace natáčení mnohdy vypadají jako zinscenované pro film, aniž by k nim musel psát scénář.⁵⁸ Osoby a situace, které natáčí, jsou totiž už dopředu před-režirovány institucionálním pozadím a sociálními rolemi, takže to jediné, co je třeba udělat, je ustanovit situaci snímání. Zvolání „Ted' je to konečně Brecht!“ je Farockého vyjádřením uspokojení nad takto nalezenou situací. Pracovníci určitého odvětví sami před kamerou performují dovednosti naučené jejich „řemeslem“.⁵⁹ Takové „readymade“ situace již v sobě obsahují určitý aspekt analýzy a sebereflexe. Ve Farockého práci se nacházejí brechtovské principy, aniž by je autor musel uměle aplikovat. Stačí je pouze nacházet a snímat.

Pattenburg si všímá také Farockého potřeby vytvářet protiváhu vůči konvencionalizovaným způsobům dokumentární práce, jaké reprodukuje například televize. Jeho záměrem je uchovat si určitý aspekt cizosti oproti známým způsobům zobrazení. Brecht a jeho koncepce zcizení se opět ukazuje jako relevantní východisko. Jak dokazuje Farocki, volba observačních metod ještě nemusí znamenat naivní dokumentární pohled, ale může snáze vypovídat o spletitých vztazích odehrávajících se před kamerou.

7.2 Fukeiron podle Erica Baudelaira

Teoretik Vít Havránek zmiňuje v textu *Dokumentární obraz na bitevním poli* film Erica Baudelaira s názvem *Anabáze May a Fusako Shigenobu, Masao Adachi a 27 let bez obrazů* (*The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi, and 27 Years without Images*, 2011), který svou formou odkazuje k japonskému filmaři Masao Adachimu.⁶⁰ Ten vynalezl a zastával radikální dokumentární metodu *fukeiron* spočívající v téměř mechanickém a odlidštěném záznamu krajiny. Strohé pozorování se pro Adachiho stalo na konci šedesátých let nástrojem nahrazujícím politické reportáže, jejichž nosnost zdiskreditovala masová média. Obrazy, které Adachi (a v návaznosti na něj také Baudelaire) zachycuje, neodpovídají konvenčním představám o maximální autorské angažovanosti. Díky prostému záznamu mají v městských i přírodních prostředích vyvstávat mocenské, ekonomické a politické vztahy.

Teoretička Erika Balsom ve své esejí *Společenství založené na skutečnosti* (*The Reality-Based Community*) z roku 2017 nastiňuje vývoj dokumentárních strategií v umění od devadesátých let. Nastiňuje, jak se z observačního módu stalo uprostřed sebereflexivních proudů dokumentarismu cosi nepřipustného. Obvinění z nekritického přístupu k realitě a samotnému médiu učinilo z observace černou ovci mezi dokumentárními přístupy neskrývajícími svou poučenost. Pokud je

⁵⁷ Harun FAROCKI, „Nothing Ventured“, video, 5:52, *Youtube*, vloženo uživatelem c p mediaload 4. 9. 2012, www.youtube.com/watch?v=plx5ON-v_Jg (cit. 17. 6. 2018).

⁵⁸ Harun FAROCKI, „On the Documentary“, *e-flux journal*, # 65, may-august 2015, http://supercommunity-pdf.e-flux.com/pdf/supercommunity/article_1112.pdf (cit. 17. 6. 2018).

⁵⁹ PATTENBURG, „Now that's Brecht at last!": Harun Farocki's Observational Films, (pozn. 57).

⁶⁰ Vít HAVRÁNEK, „Dokumentární obraz na bitevním poli“, in: Alžběta BAČÍKOVÁ – Anna REMEŠOVÁ (eds.), *Politika pravdy I: Mezi realitou a fikcí*, Praha – Brno: etc. galerie – Vysoké učení technické v Brně, 2017.

těžištěm díla „pouhé“ pozorování stavu věcí, jako by toto dílo automaticky spadalo do kategorie podřadnějších prací, jež nejsou dostatečně obezřetné vůči dnešním úskalím produkce informací.

Balsom se pokouší užití observačních strategií navrátit legitimitu. Jedním z hlavních motivů jejích úvah je otázka, zda v době dnešní epistemologické nejistoty není poněkud kontraproduktivní rozvracet vztah ke skutečnosti i z pozic umění a zpochybňovat tak možnosti sdílení pravdy. Ptá se, jestli není lepším řešením krize postpravdivého světa obrát k realitě, obnovení důvěry v obraz a práce s ním bez ostentativně podvratných manévřů. Balsom jako jeden z příkladů aktuálního užití observace zmiňuje právě Baudelairovo video *Známý také jako džihádista (Also Known As Jihadi, 2017)*, pro které autor rovněž aprorioval Adachiho metodu *fukeiron*. Film sestává z obrazů míst ve Francii, které se vztahují k životu muže obviněného z úmyslu přidat se k tzv. Islámskému státu. Sledujeme záběry z cesty do Turecka, Egypta a nakonec Aleppa.

Eric Baudelaire jako by využil podobných principů k zachycení bezprostřední zkušenosti s veřejným prostorem i ve své nové práci *Po cestě domů (Walked The Way Home, 2017)*. Video je sledem záběrů na ulice evropských měst (Paříž, Řím) poté, co se v nich výrazně zvýšila přítomnost ozbrojených složek po teroristických útocích a s očekáváním jejich další možné hrozby. Záběry pořízené na mobilní telefon ukazují zblízka vojáky a civilisty. Obrazy jsou snímány na výšku a objevuje se v nich velké množství turistů fotografujících na své telefony atraktivní místa. Zvláštní přítomnost ozbrojených složek zůstává ostatními zařízeními nepovšimnuta, protože se jejich majitelé snaží hrát své role návštěvníků nebo obyvatel města, jako by se nic nedělo. Detaily každodennosti kontrastují s výjimečnou přítomností armády. Ve videu se nedozvíme, co se ve skutečnosti stalo. V kontinuální smyčce sledujeme narušenou harmonii historických center měst, ve kterých buď probíhá zásah po explozi bomby, nebo je kvůli nařízení zvýšené bezpečnosti do ulic nasazeno množství vojáků připravených zasáhnout.

Baudelaire používá zpomalený pohyb městem a zachycuje tváře vojáků, kteří se na něj dívají nejistě, protože neví, že jsou natáčeni. Baudelaire má telefon s kamerou nenápadně zastrčený v náprsní kapse, což mu umožňuje přiblížit se do bezprostřední blízkosti.

Opět se nejedná o záznam situace, kdy by přítomnost kamery byla neutrální, ale natáčení naopak odkrývá nestandardní podmínky a omezení.

8. (Re)inscenace

Pokusy o obecné shrnutí charakteristik dokumentu často provází jeho vymezení vůči fikci. S hereckou inscenací příběhu je přitom spojován právě fiktivní narativ. Avšak dokumentární filmy o životech lidí či událostech, jež se odehrály dříve, než je technologie fotografického či filmového záznamu umožnila zachytit, si musí poradit s jinými způsoby zobrazení. Herecká rekonstrukce je metodou, po níž často sáhnou i mainstreamové dokumenty o slavných historických osobnostech. Nicméně už příklady rané dokumentární kinematografie ukazují, že i práce se sociálními herci nemusí mít formu nestranného pozorování, ale naopak může sloužit k projekci představ tvůrce. Režiséři dokumentů ovlivňují scény před kamerou nebo instruují protagonisty dle vlastních záměrů.

Filmy Roberta J. Flahertyho jsou koneckonců těmi, na kterých se pojem dokumentu vůbec utvářel. *Nanuk, člověk primitivní* (*Nanook of the North*, 1922) se později stal předmětem polemiky, zda se jedná o představení skutečného života inuitské rodiny nebo jsou scény inscenované pro dosažení režisérova záměru. Právě tímto aspektem se ve svém videu *Uniknout umělcům* (*Escape Artists*, 2016) zabývá izraelský umělec Guy Ben-Ner.⁶¹ Při filmových workshopech v uprchlickém táboře Holot vysvětluje účastníkům filmových lekcí, podle čeho lze ve snímku *Nanuk, člověk primitivní* odvodit, že scény jsou sehrané. Nejde o autentický záznam reálné situace, která by se odehrávala i bez přítomnosti kamery. Jsou zkrátka režirovány tak, aby autor docílil zamýšleného dojmu „primitivní kultury“.

Některá současná videa a filmy pracující s inscenací vzbuzují otázku, zda lze ještě hovořit o dokumentárním díle, když v něm sice účinkují sociální herci, ale je použit z velké míry fiktivní narativ. Snímky Karrabing Film Collective vznikají na základě vzájemné interakce mezi členy kolektivu, kteří tak vygenerují námět a scénář filmu, v němž sami hrají. Pro tuto metodu práce byl vyvinut pojem „improvizační realismus“. Témata, která se ve snímcích objevují, přitom souvisí s minulostí domorodých obyvatel, utvářenou koloniálními podmínkami, a současnými sociálními obtížemi, s nimiž se potýkají. Do snímků tedy neodmyslitelně proniká realita jejich životů a současně specifická imaginace vycházející z tradic jejich kultury.

Pokud budeme tato díla vnímat v souvislosti s etnografickým filmem a přijmeme myšlenku, že jde o jakési sebe-portrétování komunity (přestože výrazný podíl na vzniku filmů má antropoložka Elizabeth Povinelli), lze o nich podle mého názoru hovořit v souvislosti s dokumentární praxí.

V této kapitole se nebudeme zabývat manipulací se sociálními herci v oblasti dokumentárního filmu, ale zaměříme se na to, jak je inscenace užívána právě v problematických případech, kdy buďto nelze pořídit záznam reálné události, nebo tento záznam není vhodný pro dosažení autorova záměru a je proto použita herecká rekonstrukce.

Jak naznačuji v úvodu, vytyčení hranice mezi dokumentárním a fikčním dílem zde není relevantním úkolem. Právě mnohé práce zahrnující inscenaci balancují někde na hraně, nicméně jejich rozbor nám cosi důležitého řekne o dokumentárních tendencích současnosti.

Jediným platným důvodem, proč nějakou situaci inscenovat, nemusí být jen nedostatek záznamů skutečné události, osoby či místa, ale může jít o vědomé rozhodnutí nepracovat s indexovým záznamem. Inscenace se na příkladech ukáže jako plnohodnotná dokumentární

⁶¹ Guy BEN-NER, „Escape Artists (excerpt)“, video, 1:42 min., *Vimeo*, nahráno uživatelem Sommer Contemporary Art v roce 2017, <https://vimeo.com/212365464> (cit. 17. 6. 2018)

strategie a jako smysluplný způsob reprezentace, které nečiní dílo o nic méně „pravdivým“. V případě, že je událost pro jednotlivce či společnost traumatická nebo již došlo k výraznému „vyčerpání“ autentických obrazů jejich reprodukováním a exponováním v médiích, může nám rekonstrukce umožnit dostat se lépe k jejímu jádru.

8.1 Omer Fast a inscenovaná realita

Vrátíme se ještě jednou k dílu Omera Fasta. Zajímavá je totiž také Fastova práce se vstupními daty a náměty, které by se daly považovat za „dokumentární zdroje“. Náměty jeho děl často vznikají skrze počáteční interview s lidmi, kteří mu vypráví o osobní zkušenosti s tématy, s nimiž Fast pracuje. Vstupní formát rozhovoru se někdy v herecky inscenované podobě objeví přímo jako součást Fastova filmu, jak je tomu u prací *Spielbergův seznam* (2003), *Casting* (2007), *Zhluboka se nadechnout* (2008) nebo *5000 stop je nejlepší výška* (2011).⁶²

Film *5000 stop je nejlepší výška* (*5 000 Feet is the Best*, 2011) je založen na sérii rozhovorů s bývalým americkým operátorem dronu v hotelovém pokoji v Las Vegas. Název filmu odkazuje k výšce, z níž je možné bez problému rozpoznat živý terč na zemi. Namísto použití autentických záznamů však nechává Fast inscenovat jak samotný rozhovor v hotelu, tak scény, na které voják vzpomíná. Pilot nejprve na kameru hovoří o své každodenní rutinní práci a mimo kameru se posléze rozhovoří o nehodě, během které bezpilotní letoun zabil civilisty i příslušníky vojenských jednotek. Ačkoliv je na míle vzdálen válečné zóně, takže důsledky svých činů si uvědomuje nepřímo, trauma ze zmaření životů jej stejně po několika letech práce dohání.

Fast tedy využívá formy spojené s fikcí, aby předal skutečný příběh a naopak. Například doprovodný katalog, který vznikl k výstavě v berlínském Martin-Gropius-Bau v roce 2016, prozrazuje Fastovu hru s formáty, které máme obecně zažité jako rámce pro přenášení faktických informací. Grafika časopisu na nekvalitním papíře odkazuje k vizualitě instantního tiskového média, jehož cílem je především zahrnout čtenáře množstvím fascinujících, šokujících či bulvárních informací. Do tohoto rámce jsou zahrnuty Fastovy práce a zápletky jeho fiktivních filmů tím hypoteticky dostávají reálné obrysy. Případají nám ale koneckonců příběhy vyprávěné v novinách skutečné? Katalog tak může být narážkou na otupělost vůči obrazům utrpení, které se k nám touto cestou dostávají.

Susan Sontag sice uznává že nadmíra informací způsobuje otupělost, ale upozorňuje současně na nebezpečí relativizujících teorií, které tvrdí, že veškeré obrazy války už jsou jen spektaklem a vyprázdňným představením. Kritizuje tyto teorie jako povýšenou konstrukci, která více vypovídá o aroganci diváků než o problému reprezentace. Počiny válečných fotografů jsou stále riskantní a existují masy diváků, kteří si na každodenní palbu médií nepřivykli. Reprezentace utrpení je navíc pro oběti alespoň částečným zadostiučiněním.⁶³

Jaký je v tomto smyslu účinek Fastových prací? V jeho zacházení s formáty na hraně fikce a reality nevidím nebezpečí relativizace, ale naopak pokus navracet realitě témata jako je násilí, válka nebo trauma, která jí byla fikčními filmy odcizena.

⁶² VINYES ALBES, „Present Continuous“ with Omer Fast (pozn. 53).

⁶³ SONTAG, *S bolestí druhých před očima* (pozn. 14), s. 93–99.

8.2 Revize zatížených obrazů

Tvůrce z izraelského prostředí Avi Mograbi je mezinárodně uznávaným filmařem, ale výrazně se pohybuje také na poli umění. Zájem o roli kamery a kameramana uvnitř konfliktu jej pojí například s Mich'aelem Zupranerem, v jeho práci se ale objevuje rovněž inscenace. Mograbi se (například oproti Niře Pereg) vymezuje vůči pojetí observace z pozice nezúčastněného pozorovatele a performativně před kamerou akcentuje vlastní roli, čímž výrazně vstupuje do díla jako komentátor dění.

V práci *Paní Goldsteinová* (*Mrs. Goldstein*, 2006) se vrací událost, která je v rámci dějin izraelsko-palestinských pokusů o mírové řešení značně traumatická. V roce 1994 byl v Jeskyni patriarchů v Hebronu spáchán masakr, jak již bylo zmíněno výše v souvislosti s dílem Niry Pereg. Bylo zde zavražděno 29 a zraněno 125 palestinců. Izraelský premiér Jicchak Rabin tehdy útok odsoudil a o rok později byl veřejně zabit jiným fundamentalistou, který byl přesvědčen o tom, že podpis Mírové dohody z Osla v roce 1993 je zradou židovské populace. Mírová jednání poté začala stagnovat, až je vystřídala druhá intifáda.

Masakr v Hebronu jakožto přelomová událost byl samozřejmě v médiích vysílán a rozebírán. Mograbi se nicméně záměrně vyhnul již známým způsobům reprezentace a přímým dokumentárním materiálům vztahujícím se k události. Namísto toho pozval tři herečky a inscenoval před kamerou casting na roli manželky masového vraha. Jejich úkolem bylo zahrát situaci u soudu, kdy žena prokázala svou bezcitnost tím, že se dožadovala práva na navrácení zbraně, pomocí které Baruch Goldstein spáchal onen ohavný čin, a zdůrazňovala potřebu vyšetření způsobu jeho vlastní smrti bezprostředně po spáchaném atentátu.

Mograbi sahá po inscenaci jako metodě, která opět vytváří distancovaný pohled na traumatickou událost a umožňuje zkoumat možné přístupy k ní, aniž by její hodnota byla zlehčována nebo emoce bránily její analýze. S výpovědí Goldsteinovy manželky Mograbi pracuje nepřímo, nepoužívá archivní materiály, ale zkoumá ji prostřednictvím hrané scény.

Palestinský umělec Sharif Waked ve svém videu *Na pokračování* (*To Be Continued*, 2009) přebírá formu videí sebevražděných atentátníků natočených před útokem.⁶⁴ Využívá formát videa, jehož síla obvykle spočívá v autenticitě a faktu, že jde o poslední svědectví útočníka před spáchaním radikálního činu a je tudíž určené ke zveřejnění až po smrti. Pozice kamery, kompozice se zbraní na stole, pozadí a způsob přednesu zůstávají podobné, ale obsah promluvy je změněn a nahrazen vyprávěním příběhu z Tisíce a jedné noci. Paralela mezi těmito dvěma druhy promluv spočívá v tom, že se oba odehrávají mezi životem a smrtí. Šeherezádiny příběhy jsou tím, co oddaluje její vlastní popravu. Představa tak dlouhé perspektivy času ve spojitosti s neodkladným rozhodnutím útočníka nás nutí přemýšlet: kam by se stácelo vyprávění sebevražděného atentátníka, kdyby bylo prodlouženo o tisíc nocí? Přetrvalo by ještě po uplynutí tak dlouhé doby a tolika slov toto rozhodnutí? Nebo bychom naopak měli hledat kontinuitu v příbězích jednotlivých sebevražděných útočníků?

Po formální stránce dochází k převzetí formátu, jehož účelem je obvykle dokumentace posledního svědectví před tragickou událostí. Nevztahuje se ke konkrétnímu případu, spíš k oné

⁶⁴ Sharif WAKED, „To Be Continued (30 sec. excerpt)“, video, 0:30 min., <http://sharifwaked.info/works/to-be-continued-2009/to-be-continued-1-2009> (cit. 17. 6. 2018)

ustálené formě sdělení spojené s extrémní situací. Zcizuje způsob, jakým je toto audiovizuální svědectví obvykle uspořádáno, nabízí pohled zvnějšku na tuto „nepsanou konvenci“ a otevírá možnosti imaginace v souvislosti s kategorií dokumentárních obrazů, které jsou obvykle natolik zatěžkány emocemi zděšení, strachu, traumatu či fascinace, že neumožní zamyšlení nad jejich povahou.

Paralelu s videem Sharifa Waked lze najít v práci Roea Rosena. V sérii videí *Přiznání* (*Confessions*, 2007-2008) pracuje izraelský umělec s různými podobami inscenace jeho osobní zpovědi. Situace je podobná, jedná se o poslední zpověď autora učiněnou před jeho dobrovolnou smrtí. Najímá si však pro natáčení těchto doznání ženy ilegálně pracující v Izraeli, které nehovoří hebrejsky a obsah textu před kamerou přednáší pomocí čtecího zařízení. Přiznání jsou zjevně psána se značnou dávkou ironie a skutečné ztotožnění textu s figurou autora je vystaveno značnému podezření.⁶⁵ Rosen je ostatně zdatným mystifikátorem. Vytváří pro svou práci figury fiktivních umělců a poté dotváří jejich biografie díla či texty, které prezentuje pod jejich jménem.

Stejně jako ve výše zmíněném díle Aviho Mograbiho je i v těchto videích využita herecká inscenace k performativnímu uchopení problematických momentů a témat, k jejichž přehodnocení je potřeba najít správnou míru distance.

⁶⁵ Roe ROSEN, „Roe Rosen, The Confessions of Roe Rosen, 2008“, video, 56:30 min., *Vimeo*, nahráno uživatelem Roe Rosen v roce 2012, <https://vimeo.com/39755628> (cit. 17. 6. 2018)

9. Performativita jako sebereflexivní strategie

Ve videích Aviho Mograbiho se sám autor často exponuje a můžeme jej spatřit v záběru, jak se stává hybatelem či komentátorem dění. Pozice autora v rámci produkce audiovizuálního díla je tak patrná na první pohled. Je zprostředkovatelem mezi skutečností a divákem a tuto svoji funkci silně akcentuje. Namísto aby vytvářel neutrální most mezi realitou a jejím pozorovatelem, jde skutečnosti naproti a aktivně rozdmýchává děj před kamerou.

V některých videích můžeme pozorovat efekt zcizení, dosažený pomocí zvýraznění některé z konstitutivních složek audiovizuálního díla. V pozici diváků si proto účinky těchto složek můžeme lépe uvědomit. V záběru jsou například přítomní muzikanti vytvářející hudební doprovod. Ten ztrácí svou pozici dokreslujícího prvku, který nenápadně vzniká za kamerou nebo úplně mimo místo natáčení. Proces jeho vzniku je naopak uveden do popředí.

Tento zcizující prvek si ukážeme na dvou videích izraelských umělců Roeeho Rosena nebo Gilada Ratmana, která sice nebudují vztah ke skutečným lidem, událostem či příběhům, takže jejich role v rámci disertační práce věnující se dokumentu je okrajová, ale jako názorná ukázka sebereflexivních formálních postupů poslouží dobře.

Ratman soustavně pracuje se záznamem kolektivních performativních aktivit či workshopů.⁶⁶ Ve videu *Che Che The Gorgeous* (2005), které začíná působivým komponovaným obrazem figur „lidských červů“ rozmístěných a svíjejících se na horké rozpraskané poušti, můžeme v další části vidět záběr na několik lidí, jak v domácím zvukovém studiu imitují expresivní zvuky použité jako podklad videa.⁶⁷

Rosen zase používá komorní orchestr nebo hudebníka umístěného přímo do záběru, jak můžeme vidět i v jednom z videí k výše zmíněnému *Přiznání*⁶⁸ nebo například ve video operetě *Kanál prachu* (*The Dust Channel*, 2016), která byla prezentována na poslední Documentě 14 v Kasselu. Děj je zde umístěn do domácnosti dobře situované izraelské rodiny. Libreto se točí kolem obav z nečistoty. Rosen vytváří paralelu ke strachu z čehokoliv cizího a komentuje tím aktuální projevy xenofobie.

Ratman i Rosen patří k výrazným autorům izraelského videa. Angažovanost ve společenských a politických otázkách se do jejich práce promítá spíš skrze metaforické vyjádření a znejistující fikce převažuje nad testováním možných způsobů dokumentární reprezentace. V následujících podkapitolách se tedy vrátíme zpět k umělcům, kteří performativně pracují s dokumentárním audiovizuálním dílem tak, aby v něm dosahovali určité transparentnosti a divák si by byl vždy vědom toho, z jaké názorové pozice k nim autor promlouvá.

⁶⁶ Sergio EDELSZTEIN: „On Gilad Ratman's The Workshop: More Notes from the Underground“, in: *Gilad Ratman. The Workshop*, 2013, www.artext.it/55-biennale/GiladRatman_Catalogue.pdf (cit. 17. 6. 2018)

⁶⁷ Gilad RATMAN, „Che Che The Gorgeous“, video, 9:24 min., *Vimeo*, nahráno uživatelem Gilad Ratman v roce 2012, <https://vimeo.com/31540533> (cit. 17. 6. 2018)

⁶⁸ Roe ROSEN, „I Was Called Kuny-Lemel, 2008“, video, 4:16 min., *Vimeo*, nahráno uživatelem Roe Rosen v roce 2012, <https://vimeo.com/35831500> (cit. 17. 6. 2018)

9.1 Avi Mograbi v záběru

Avi Mograbi, který zde již byl zmíněn v kapitole o reinscenaci, je také autorem série krátkých videí pojmenovaných jako *Detaily* (*Details*), které představují situace ze života v Izraeli a soustředí se na očividný nebo skrytý konflikt či politicky významné okamžiky. *Detaily 2 & 3*, (*Details 2 & 3*, 2004) jsou natočeny na okupovaných palestinských územích a zachycují jednoduše, jakou situaci ve vojensky kontrolované zóně vyprovokuje přítomnost kameramana. V první části dojde k napadení vojáky a dojde ke konfliktu kvůli povolení k natáčení. Druhá část je z místa kde ozbrojené složky komplikují přechod palestinských dětí přes kontrolovanou bránu na hranici. V tomto případě slovně útočí sám rozhořčený autor. Při slovní potyčce je zřejmé jeho postavení: pochází z privilegované části společnosti, takže se mu nemůže nic stát, i když je dost agresivní. Současně si je vědom toho, že podobné chování by si ti, co žijí na druhé straně hranice, nemohli dovolit, protože vůči nim si armáda často dovolí i protiprávní jednání.⁶⁹ Sám autor rozehrává situaci a posouvá děj před kamerou, zároveň zjevně reflektuje samotný proces natáčení, což je pro jeho tvorbu příznačné.

Autorův způsob práce zahrnuje silnou reflexi dokumentárních prostředků. Sám v nich vystupuje a odhaluje svou vlastní pozici v investigativním procesu. Zajímavý je také vztah dokumentu a fikce, který vyvstává nejen v práci *Paní Goldsteinová*, která byla součástí kapitoly o reinscenaci, ale také například ve filmu *Z32* (2008),⁷⁰ v němž Mograbi sleduje výpověď izraelského vojáka a jeho přítelkyně. Kamera je zde tematizována jako svědek zpovědi, který ovlivňuje její podobu. Voják se účastnil operací, během kterých zabil několik palestinských policistů, s čímž se vyrovnává svým svědectvím před kamerou. Mograbi do snímku brechtovsky vstupuje formou pěveckých vsuvek, jimiž hovory komentuje z pozice autora, což opět funguje jako zcizovací efekt. Nechává navíc zakrýt identitu protagonistů použitím animovaných masek. Dosahuje tím zvláštního dojmu, protože divák tak má obtíže ztotožnit si umělou tvář s reálným příběhem. Film je svou povahou opět sebereflexivní a akcentuje vztah dokumentujícího a dokumentovaného.

9.2 Figura Hito Steyerl ve vlnách obrazů a kapitálu

Teoretické postoje Hito Steyerl rámuji tuto práci. Přestože její umění není doslovnou ilustrací teoretických textů, srovnání obojího se nabízí. Filmy a videa Steyerl jsou vždy silně sebereflexivní. V této podkapitole bych se chtěla soustředit na její vlastní pozici autorky, již ve svých dílech akcentuje pomocí performativních vstupů.

Leitmotivem výstavy Hito Steyerl v berlínské soukromé galerii KOW v roce 2015 se stala kultovní rada mistra bojových umění a filmaře Bruce Lee: „Be water, my friend“. Výstavní „lekcí“ s názvem *Left to Our Own Devices* prostupovala metafora tekutosti a umělkyně se tak ve svých experimentálních dokumentárních sondách dotýkala mnoha vzájemně provázaných jevů

⁶⁹ Rozhovor s autorem odkrývá myšlenkové pozadí některých jeho filmů. Tamara MOYZES, „Avi Mograbi“, video, 20:26 min, *Artyčok.tv*, publikováno 28. 4. 2016 <http://artycok.tv/25149/avi-mograbi> (cit. 17. 6. 2018)

⁷⁰ Avi MOGRABI, „Z32“, video, 1:20:35 h, *Youtube*, nahráno uživatelem Avi Mograbi 25. 12. 2015, www.youtube.com/watch?v=9ysWxMs5xlc (cit. 15. května 2018)

současného globalizovaného světa. Idiom použitý v názvu výstavy jako by narážel na to, že naše porozumění je dnes vydáno napospas chytrým přístrojům. Musíme se potýkat s otázkou, jakým způsobem zaujmout dokumentární stanovisko ve světě donekonečna rozptýlených a multiplikovaných pohledů na skutečnost. Figura Steyerl se v kontextu výstavy pohybovala na škále mezi odstupem investigativně zapálené performerky a pozicí umělkyně participující na provozu uměleckých institucí, které jsou přirozeně neoddělitelnou součástí celosvětově tepajících proudů kapitálu, informací a obrazů.

Autorka zpoza anonymní masy popsanych jevů vytahuje dílčí příběhy několika osob, aby kolem jejich výpovědi vystavěla spleť narativ. V případě video *Tekutost, s.r.o., (Liquidity Inc., 2014)* je hlavním hrdinou bývalý finanční analytik vietnamského původu Jacob Wood, který přišel o svou práci u Lehman Brothers po kolapsu banky v roce 2008 a začal se věnovat bojovému umění. V jeho životní zkušenosti spojuje rada jeho idolu Bruce Leeho dva rozdílné světy. V riskantní oblasti finančních spekulací se vlastní obratnost, rychlost a přizpůsobitelnost ukazuje být stejně důležitá jako při zápase. Video Hito Steyerl ale nezůstane u prostého převyprávění osudu Jacoba Wooda, který byl v sedmdesátých letech adoptován jako válečný sirotek a dnes pracuje jako komentátor zápasů MMA. Sebereflexivně se obrací k samotným produkčním aspektům videa. Vstupuje do něj zcizující konverzace autorky s jejím kolegou Brianem Kuan Woodem. V pop-up oknech atakujících obrazovku si vyměňují čerstvé zprávy o peripetiích s plánovaným rozpočtem na velkolepou CGI grafiku vodních vln. Rozkrývají se spleť vztahy, na kterých závisí financování uměleckého díla, a video se tak stává současně prostředkem i předmětem kritického pohledu.

Trojici videoprojekcí instalovanou pohromadě v suterénu galerie na výstavě *Left to Our Own Devices* propojoval formát performativní přednášky. Záznam lekce pro publikum nebo její studiovou verzi zachycuje statická kamera. V rámci přednášky *Je muzeum bojištěm? (Is the Museum a Battlefield?, 2013)* Hito Steyerl hovoří o propletených vztazích mezi válečným průmyslem a trhem s uměním, přičemž sebe sama ukazuje nikoliv vně, ale uvnitř těchto vztahů.⁷¹ Přednáška byla určena pro 13. Istanbulské bienále, které sponzorovala zbrojařská firma Lockheed Martin. Ta pravděpodobně vyrobila náboj, jímž byla zabita její přítelkyně a bojovnice za PKK Andrea Wolf, které Steyerl již dříve věnovala svůj film *Listopad (November, 2004)*.⁷²

Tato performativní přednáška ani tak nereflextuje samotné médium videa, jako spíš podrývá neutrální pozici autorky, stojící za řečnickým pultem. Stojí zde v „pozici moci“, která před publikem legitimizuje její vlastní verzi příběhu. Odhalením postavení Steyerl v ekonomických a politických souvislostech je ale její suverénní pozice podlomena a vychází najevo fakt, že je na instituce, které kritizuje, napojena skrze vlastní umění. Kritický postoj se nicméně pokouší zaujmout i zevnitř. Figura Steyerl tak pro diváky přestává být neutrální postavou umělkyně bez vlastností. Její stanovisko není objektivní a nestranné. Autorka naopak exponuje vlastní pozici v mechanismu oběhu uměleckých děl a kapitálu.

⁷¹ Hito STEYERL, „Is the Museum a Battlefield?“, video, 36:47 min., 2013, *Vimeo*, <https://vimeo.com/76011774> (cit. 16. 6. 2018)

⁷² Hito STEYERL, „November“, video, 25:14 min., *Vimeo*, nahráno uživatelem KALEIDOSCOPE v roce 2014, <https://vimeo.com/88484604> (cit. 17. 6. 2018)

9.3 Pohled na Renza Martense uvnitř konfliktu a chudoby

O dílech Renza Martense se hovoří v souvislosti s radikálními způsoby natáčení, kterými tematizoval způsoby přinášení svědectví o problémech třetího světa, zónách násilí a konfliktu. Autor rovněž obrátil pozornost směrem k publiku, které žije v privilegovaných podmínkách a obrazy násilí konzumuje bez riskování vlastního pohodlí.

V *Epizodě I* (*Episode I*, 2003) Martens cestuje do válečného Čechenska pouze s videokamerou bez jakékoliv podpory, novinářského průkazu či povolení. Ovšem namísto aby se věnoval svědectví lidí v zoufalé situaci, ptá se jich, co si o něm myslí. Martens tím provokuje diváky, protože neplní jejich očekávání. Když se na místo s kamerou dostal, měl by přinášet reportáž o utrpení druhých a ne sebestředně strhávat pozornost na svou osobu. Nejedná se však o trik cynického umělce, který chce šokovat, ale o záměr upozornit právě na standardizovaná očekávání diváků a na způsoby produkce a distribuce obrazů války. Publikum navyklé na ustálené konvence přenosu informací z válečné zóny se může cítit podvedeno. Návyk, který mnohdy nepřispívá k aktivizaci a zlepšení situace, ale naopak k pasivnímu ustálení rolí trpitele a konzumenta obrazu, je otřesen.⁷³

Podobného účinku dosahuje Martens svým novějším a zřejmě daleko známějším pokračováním pomyslné trilogie s názvem *Epizoda III: Užijte si chudobu* (*Episode III: Enjoy Poverty*, 2008). Martens cestuje do Konga a snaží se přesvědčit skupinu místních fotografů, aby začali pojmát vlastní chudobu jako zdroj, z něž mohou začít těžit, což jim má pomoci ze svízelné chudoby. Vysvětluje, že zahraniční reportéři dostávají zapláceno za fotografie utrpení místních obyvatel a že tak z prostředí odvádí potenciální zisk. Jeho mise je sice neúspěšná a plán selže, což ale není ke škodě pro další vývoj filmu. Martens svou osvětovou pouť navíc doprovází prezentací uměleckého díla, neonového nápisu *ENJOY POVERTY*, který během slavnostního večera rozsvítí pomocí agregátu.

Ruční kamera je často namířena přímo na autora, který přehrává roli bílého muže příjízďejícího vykonat dobré skutky. Martensova přítomnost před kamerou je důležitým prvkem. Je to právě on, kdo na sebe aktivně bere roli zprostředkovatele obrazů chudoby a utrpení a zároveň pomoci. Ukazuje nám celý proces natáčení, často jdou záběry na nemocná či zmrzačená těla až za hranici únosnosti. Kromě mizérie prostředí ale Martens ukazuje také způsob práce neziskových organizací a fotografů příjízďejících na místo. Tito vyslanci „bohatého světa“ mají pomáhat či dokumentovat situaci pro zahraniční publikum. Právě spojenectví „západního“ publika a autora angažované dokumentární fotografie či filmu tady Martens napadá, jelikož rozkrývá i status quo, k němuž nepsaná úmluva mezi nimi vede.

Sebereflexivita jeho díla, které využívá dokumentární prvky, směřuje k určité podobě institucionální kritiky namířené vůči produkčním podmínkám obrazů utrpení a jejich divákům. Jeho práce reflektuje strategie, které umělecká díla s tematikou utrpení či násilí používají. Martensovo dílo chce být v tomto ohledu transparentnější a nezakrývat své problematické momenty, vnitřní rozpory a proces vlastního vzniku.⁷⁴

⁷³ TAMIR, *Into the Eye of the Storm* (pozn. 45), s. 137.

⁷⁴ Sanne SINNIGE, „Evidence, Subjectivity and Verité in Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty – a Shot-By-Shot Analysis“, *Image & Narrative*, Vol 18, No 2, 2017, www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1540 (cit. 17. 6. 2018)

Tento postoj lze snadno srovnat s výše zmíněnou performativní přednáškou Hito Steyerl *Je muzeum bojištěm?*, v níž umělkyně také nahlíží svou vlastní tvorbu v kontextu ekonomických a politických vztahů.

10. Shrnutí teoretické práce: Dekonstrukce dokumentární formy a sebereflexivita média

Po úvodním představení toho, co dnes znamená pojem dokumentu či dokumentarismu a jaké kořeny má tato tendence v umění, jsme si ukázali konkrétní příklady současných dokumentárních strategií. Díla zastoupená v jednotlivých podkapitolách mají představit klíčové problematiky a opakující se formální postupy, které se v současném umění objevují. Autoři jimi reagují na dnešní nesamozřejmé postavení dokumentárního obrazu. Pokusila jsem se nastínit několik vybraných strategií, jimiž umělci dosahují sebereflexivní povahy audiovizuálního díla. Sebereflexivitu dokumentárních videí a filmů vnímám jako důsledek znejistění, s nímž se dokumentární obraz díky politickým, technologickým a ekonomickým vlivům potýká.

Podívali jsme se na řadu izraelských autorů, jejichž práce byla doplněna autory z jiných kontextů, zejména ikonami dokumentární tvorby na poli umění jakými jsou Hito Steyerl nebo Harun Farocki. V kapitole *Dokumentární obraz jako důkaz* jsme se zabývali pojetím dokumentárního obrazu jako indexového záznamu skutečnosti a jeho možným využitím. Schopnost fotografie či filmu zachytit, přenést či uchovat obraz reality sice byla mnohokrát zpochybněna, ale stále si v rámci umění nachází své místo. Tuto vlastnost jsme v následující kapitole *Kamera uvnitř konfliktu* podrobili zkoumání zejména v kontextu násilných střetů. K tomu, abych ukázala aktuální šíři dokumentárních postupů, byly často použity hraniční formy dokumentu, v nichž rezonuje téma konfliktu, traumatu či násilí. Příklady umělců (Mich'ael Zupraner, Ruti Sela a Maayan Amir, Jasmina Metwaly či Oleksiy Radynski) ukázaly, jaké postoje k médiu dokumentárního videa zastávají umělci, kteří se ocitli v nitru konfliktu. Vyšlo najevo, že nezůstávají u pouhého záznamu událostí, ale aktivně přehodnocují pozici autora nebo schopnost dokumentárního obrazu stát se svědkem násilí.

Ruti Sela a Maayan Amir nám dovoluují nahlédnout extrémní podmínky, kvůli nimž není dokumentárnímu obrazu vůbec umožněno vzniknout, což poukazuje na mocenské vztahy, jichž jsou obrazy součástí. Dokumenty nejsou samozřejmým svědectvím skutečnosti, ale jejich vznik často podmiňuje složité vyjednávání.

Výrazně sebereflexivní přístupy jsme si ukázali na příkladech umělců Nira Evrona, Niry Pereg a Omera Fasta. Součástí jejich autorských strategií je odhalování způsobu produkce díla. Prezентují divákovi dílo jako záměrně vytvořenou konstrukci a nikoliv jako neutrální či autentický záznam skutečnosti. Oproti tomu jsme si ukázali na příkladech děl Haruna Farockého a Erica Baudelaira i fakt, že observační postupy nemusejí znamenat naivní a nepoučený způsob reprezentace skutečnosti.

Formální strategie, s nimiž autorky a autoři pracují, vytvářejí vedle konkrétních obsahů videí a filmů jakousi další meta rovinu čtení. Split screen u Mich'aela Zupranera umožňuje vystoupit z jediného rámu videa a nahlédnout na obrazový záznam z rozšířené perspektivy. Avi Mograbi pracuje s efektem zcizení tak, že se sám zasazuje do záběru a poskytuje autorský komentář. Jeho práce ukázala, že herecká inscenace nenáleží pouze fikčním snímkům, ale může se stát relevantním postupem dokumentární reprezentace. Tentýž autor byl rovněž zmíněn v kapitole o performativních postupech, kdy je figura samotného autora klíčem k odkrývání způsobu, jakým bylo dílo vytvořeno. Postava autora také slouží k odhalování mocenských, politických či ekonomických vztahů na pozadí uměleckého díla, jak ukazují práce Hito Steyerl nebo Renza Martense.

Jak je zřejmé podle zastoupení některých autorů hned v několika kapitolách, jednotlivé práce obvykle nelze charakterizovat jedinou vlastností, ale je nutné je vnímat daleko komplexněji. Pro přehlednější strukturu práce najdeme pod jednotlivými kapitolami vždy jen několik příkladů, ale je třeba mít na paměti, že naznačené kategorie se mnohdy prostupují, vzájemně spolu souvisí, podmiňují se nebo doplňují a mnohá díla by tedy mohla spadat do více z nich.

Všechny uvedené rozmanité postupy se zdají kroužit kolem pojetí dokumentarismu jako širokého pole děl, jimž nelze připisovat instantní způsoby reprezentace skutečnosti. Na základě revidování pojmu dokumentu se spíš teprve dají nacházet možnosti, jak vést s diváky polemiku ohledně pravdivého sdělení prostřednictvím uměleckého díla. Máme-li použít slova Hito Steyerl, aktuální „dokumentární nejistota“ se odráží v četných způsobech zcizení, vystoupení z iluzivního rámu, či vedení narace různými směry tak, aby dílo postrádalo schopnost jednostranné sugesce ve prospěch větší kritičnosti. Kritický přístup k dokumentu znamená, že audiovizuální prostředky nejsou použity jen k jednoduchému „záznamu skutečnosti“, ale pokusy zprostředkovat realitu pomocí dokumentárních prostředků jsou autorem reflektovány. V audiovizuálních dílech je iluzivita narušována a rozkládána tak, aby divák nemohl klidně spočinout v pohodlí jediné předkládané interpretace. Je v nich patrná nejistota, zda jsou obrazy samy schopny čelit náporům mocenského působení v podobě politických či ekonomických tlaků. Proto autorky a autoři vyvíjí strategie, jak tyto síly ve své práci uchopit.

Už v textu *Politika pravdy. Dokumentarismus v umění* popisuje Hito Steyerl nezbytnou potřebu dokumentu reflektovat vlastní prostředky, pomocí nichž mohou díla nejenom přenášet obrazy a informace, ale také se aktivně podílet na proměně skutečnosti. Tato reflektovanost, vepsaná často do formální skladby dokumentárních uměleckých děl, je pozoruhodným jevem. I v izraelském umění jsme mohli vidět širokou škálu prostředků zdůrazňujících, jak je dílo vystavěno. Tyto způsoby umožňují divákovi nahlédnout pod pokličku utváření audiovizuálního díla.

Právě v uvedeném textu *Politika pravdy. Dokumentarismus v umění*, najdeme tvrzení, že reflexe integrovaná do podoby dokumentárního díla dává smysl jen pokud není užita jako samoúčelný formální prvek. Zatímto Steyerl toto poznamenává z pozice raného teoretického uchopení dokumentarismu na poli umění, teoretička Erika Balsom se ohlíží za desetiletími, během nichž sebereflexivní metody na poli umění zakořenily natolik, že některé postupy se staly instantními a zautomatizovanými. Ostentativní provokace diváka k tomu, aby nepodléhal iluzivnosti audiovizuálního díla, se stala poněkud únavným opakováním známého. Zvažování pozice autora a média v procesu přenosu informací se však může odehrát daleko nenápadněji, jak jsme si ukázali na příkladech užití observačních postupů.

Jak zmiňuje ve své esejí *Společenství založené na skutečnosti* Erika Balsom, i ve vývoji dokumentární kinematografie lze sledovat jednotlivé tendence přicházející ve vlnách a reagující jedna na druhou.⁷⁵ Tyto tendence nejsou jen náplní dočasně platných uměleckých manifestů, ale indikují dobové společensko-politické dění. Dokumentární přístupy nelze od tohoto dění odloučit, jelikož často zpracovávají výrazné dobové události. Dobový vliv se promítá nejen na úrovni obsahů, ale také na úrovni forem. Sebereflexivní strategie v umění existují již desetiletí, ale můžeme pozorovat jejich nárůst. To se dá interpretovat jako důsledek obav, zda má dokumentární obraz dostatečnou platnost navzdory zpochybněním kategorií pravdy a reality, o nichž se hovoří v souvislosti s takzvanou postpravdivostí naší doby. I v této nejistotě ale vzniká řada silných

⁷⁵ BALSOM, *The Reality-Based Community* (pozn. 1) s. 3–4.

uměleckých děl, která nás dokáží pobízet k tomu, abychom aktualizovali svůj vztah ke skutečnosti.

II. Praktická část disertační práce

Praktická část disertační práce sestává ze čtyř autorských výstavních projektů a z celoročního kurátorského projektu *Politika pravdy*, realizovaného společně s Annou Remešovou v pražské etc. galerii od prosince 2017 do konce roku 2018.

Obrazová dokumentace k autorským projektům je přiložena na konci disertační práce.

II.1 Autorská videa

V následujícím komentáři vlastních uměleckých projektů *Lékaři*, *Hrdinové*, *Průběžná zpráva* a *Prohnutá dlažba*, které jsem realizovala zejména v letech 2016 a 2017, se pokusím na podkladu vlastní práce rozebrat dokumentární přístupy, jichž si všímám v teoretickém textu na příkladech děl vybraných autorů.

V dílech, které níže představím, se opakuje zejména odhalování způsobu vytváření zvukové stopy, která nese hudbu nebo voiceover. Projekty dále spojuje experimentování s možnostmi multikanálové projekce instalované v prostředí galerie. Všechny videoinstalace rovněž ohledávají formát dokumentárního portréту. Nabízí se tedy srovnání odlišných způsobů uchopení tohoto formátu podle vztahu k ústřednímu protagonistovi nebo postavě, dle zdroje vstupního materiálu nebo míry obsažené fikce. Poslední práce nazvaná *Prohnutá dlažba* se například snaží vytvářet iluzi vyprávění o životě skutečné postavy, zatímco je celá biografie vymyšlená a dosazená do historického kontextu. V *Lékařích* dochází k opačnému efektu, vstupním materiálem je nalezené svědectví v podobě série krátkých videí, ale způsob jeho zpracování zahrnující inscenaci s hercem nutí k úvaze, zda se nejedná o zcela fiktivní příběh. Nejednoznačná spojení formy a obsahu na hraně dokumentu a fikce mají být komentářem k tomu, co v této práci nazývám současnou „dokumentární nejistotou“. K navození různých podob efektu zcizení opakovaně využívám momenty, kdy portrétovaný protagonista čte před kamerou a vytváří tak svým hlasem hlavní narativní linku videa (viz *Hrdinové* a *Korespondence*). Divák je okamžitě konfrontován se způsobem, jak audio stopa vzniká. Podobně je zvýrazněn vznik hudební složky u videí *Prohnutá dlažba* a *Lékaři*.

Ke zkoumání různých podob konstrukce a dekonstrukce audiovizuálního díla je využit právě formát portréту koncentrovaný vždy především kolem jedné ústřední figuru. Volba tohoto „intimnějšího“ formátu mi také umožnila opakovaně experimentovat s jeho různými podobami i za omezených produkčních podmínek.

Lékaři

Projekt *Lékaři*⁷⁶ je jako dokumentární portrét vystavěn z nalezených videí, dodatečně doprovobených nahraným voiceoverem a hudbou. Vychází z autentických materiálů objevených

⁷⁶ Alžběta BAČÍKOVÁ, „Lékaři“, video, 17:00 min., *Vimeo*, nahráno uživatelem Alžbeta Bacikova v roce 2016, <https://vimeo.com/162816018/71554a59aa> (cit. 26. května 2018)

na webovém úložišti dat Ulož.to. Desítky záznamů anonymního uživatele měly pravděpodobně sloužit jako důkazní materiál o obecném spiknutí mafie lékařů a detektivních firem, které vede k likvidaci občanů a hlavně samotného autora videí. Životní svědectví staršího českého muže je protkáno konspiracemi a paranoickým strachem z pronásledování. Na obrazech s nízkým rozlišením však nacházíme pouze momenty obsedantního sebepozorování, každodenní záběry zabezpečování vlastního bytu či bizarní strategie, jak přelstít neviditelné pronásledovatele. Výklad obrazů je v původních materiálech interpretován jejich autorem pomocí textu, tedy prostřednictvím dlouhých názvů videosouborů uploadovaných na internet.

Až z těchto útržků textu se dozvídáme, s jakým záměrem videa vznikla a proč byla takto uveřejněna. Hromadění materiálu zjevně provázela úporná snaha o dosažení spravedlnosti tím, že bude pořízen a zveřejněn důkaz ohledně násilí, které páchají nepolapitelní škoditelé. Záměr prezentovat videa na Ulož.to veřejně je také značně pochybný vzhledem k praktické nemožnosti dostat se k nim skrze celistvé kanály příspěvků uživatele. Jejich dohledávání na základě opakujících se klíčových slov se podobalo detektivní práci.

Vzhledem k roztržtým informacím jsem zkopírovala všechny názvy videosouborů a z těchto textů obsahujících specifickou poetiku a pojmosloví jsem postupně začala konstruovat rozvíjející se hlas onoho muže. Přizvaného herce (Miroslav Kumhala) jsem nechala ve studiu číst text scénáře zkomponovaný z nalezeného svědectví. Současně jsem dvěma hudebníkům (Klamm & Pelikán) poslala ruchové stopy nalezených videí, aby z nich vytvořili hudební doprovod. Zvuk zahrnující voiceover a hudbu je natočen včetně obrazové stopy, takže produkce dodatečných zvukových efektů a herecké inscenování zůstávají přiznané a odhalené, jelikož běží na dvou obrazovkách paralelně s centrálním sestřihem nalezených videí. Divákovi je nabízena distance pohledu, umožněná právě díky přítomnosti doprovodných obrazových stop, které brání položit se naplno do iluzivnosti a skoro až hororové atmosféry hlavní stříhové sekvence.

Zjevná existence scénáře a konstruovanost audiovizuálního díla má znejistovat, zda se jedná o dramatizovanou skutečnost či fikci. Obsahy, které chce sdělit anonymní muž, jsou totiž těžko uvěřitelné. Přidaná obrazová stopa také navádí ke ztotožnění svědectví se čtoucím mužem, prostředí zvukového studia a přítomnost scénáře k předcítání však prozrazuje dodatečnou nadstavbu inscenace.

Jako komentář k videu *Lékaři* vznikl příspěvek na Doktorandskou konferenci FaVU 2016 s názvem *Odhalené médium a konstrukce pravdy*.⁷⁷ Je pokusem uvést práci *Lékaři* do kontextu konspiračních teorií, dokumentarismu a problematiky dokumentárního obrazu jako důkazu. Na nalezeném materiálu, který má zřejmě ambice svědčit a zaznamenávat měřitelné a viditelné změny v životě anonymního muže, se ukazuje především neschopnost obrazu referovat bez podpůrného působení doprovodného komentáře a kontextu, v němž obraz vnímáme. Za kritické zvážení určitě stojí také důvěryhodnost a sociální postavení osoby, která „vypovídá“, a dostupnost distribučních prostředků (médií) k šíření tohoto svědectví. I tyto sociální kategorie totiž značně ovlivňují osudy obrazů.

⁷⁷ Alžběta BAČÍKOVÁ, „Odhalené médium a konstrukce pravdy“, Doktorandská konference FaVU 2016, <http://www.konferencefavu.cz> (cit. 26. května 2018)

Hrdinové

Experimentální dokumentární portrét sleduje Edu, dělníka v továrně na pneumatiky a nadšeného milovníka bojových umění a čínské kultury.⁷⁸ Jako amatérský autor rovněž píše v takzvaném wuxia žánru krátké fantasy povídky zahrnující historky o kung-fu mistrech a historických postavách. Při příležitosti natáčení videa je Eda vyzván, aby napsal povídku o čínské feministce a revolucionářce Qiu Jin. Postava má být také vůbec první silnou ženskou hrdinkou v jeho textech.

Povídka je Edou nahlas předčítána před kamerou. Vlastnosti protagonisty se vykreslují skrze jeho vlastní psaní a konfrontaci s historickou postavou. Skrze fiktivní příběh se Eda portrétuje. Jeho vyprávění je doplněno observačními momenty s prostředí bydliště, z tělocvičny a továrny, kde pracuje. Pozorování protagonisty doma při sledování ženských MMA zápasů, erotických či historických filmů nebo při nácvičce bojového umění doplňují prostříhy ze dvou čínských celovečerních filmů o Qiu Jin. Filmy poskytují obrazový materiál ke zpřítomnění hrdinky ale také hudební doprovod, s nímž je volně nakládáno pro dokreslení atmosféry jednotlivých pasáží.

Dvoukanálová projekce je v instalaci synchronizována a propojena společným zvukem. Oboustranné plátno je určeno k obcházení, přičemž každá pohledová strana nabízí jinou sekvenci obrazové skladby. V díle tak sice figuruje jedna stereo zvuková stopa, její souhra s obrazem se však štěpí ve dvou paralelně běžících synchronizovaných obrazech. Zvuk se buďto setkává s obrazem v jeho původní synchronizaci nebo jej volně rytmicky doprovází. Dochází tak k mísení „realistického“ pozorování protagonisty a autorské manipulace.

Video bylo vytvořeno pro stejnojmennou výstavu v Galerii Jelení v roce 2017 a stalo se v pozměněné podobě součástí výstavy *Průběžná zpráva* v galerii Entrance v témže roce. V roce 2018 se toto video stalo předmětem workshopů organizovaných při příležitosti výstavy *Tichá zpráva* v Domě umění Ústí nad Labem. Se záměrem prozkoumat možnosti videa plně přístupného pro neslyšící skupinu diváků a otestovat nosnost samostatné obrazové složky jsem videu pokusně odejmula zvuk. Veškeré pasáže spojené s voiceoverem byly vynechány a pracovali jsme jen s observačními materiály. Konzultovali jsme střih a možnou úpravu videa s účastníky dvou setkání uskutečněných ve spolupráci s místní pobočkou organizace Tichý svět. Výsledkem byla devítiminutová tichá verze videa.

Průběžná zpráva

Samostatná výstava se uskutečnila v rámci kurátorského programu, který galerie Entrance věnovala doktorandům. I s přihlédnutím k tomuto rámci jsem se snažila o průběžné zhodnocení praktických výstupů spojených s tématem mého disertačního výzkumu.

Součástí trojkanálové synchronizované videoinstalace, která prostorově pojímala celou galerii, se stala dosavadní videa *Lékaři*, *Hrdinové* a *Korespondence*, upravená na míru novému výstavnímu formátu. Na výstavě se tak setkaly portréty tří mužů, anonymního internetového paranoika, profesionálního společníka pro ženy Olivera a milovníka bojových umění Edy.

⁷⁸ Alžběta BAČÍKOVÁ, „Hrdinové“, video, 23:30 min., *Vimeo*, nahráno uživatelem Alzbeta Bacikova v roce 2017, <https://vimeo.com/210081132> (cit. 17. 6. 2018)

V prostoru galerie se tři videa střídala a prolínala tak, aby měl návštěvník možnost se vždy na jedno plně koncentrovat a další dvě mu vytvářela zvukové a obrazové pozadí. Portréty střídavě běžely v desetiminutových variantách s voiceoverem, který vyprávěl a obrazy pomáhal interpretovat. Po zbytek času doprovázely dominantní projekci na zbylých dvou projekčních plátnech zredukované pasáže, doprovázené pouze hudebním doprovodem a ruchy, a portréty byly volně asociativně dokreslovány.

Prohnutá dlažba

Biografie zmizelé české keramičky Jarmily B. je vystavěna zejména kolem jejího záměrného odchodu do ústraní, který představoval významné gesto stvrzující autorčiny celoživotní postoje k umění. Fiktivní příběh je zahrnut do formátu dokumentární rekonstrukce a pohrává si s neurčitou hranicí mezi skutečností a fikcí. Osud hypotetické postavy umělkyně je možný, avšak kvůli jejímu pravděpodobně marginálnímu postavení téměř neověřitelný.

Jarmila B. měla být autorkou relativně konvenčních keramických realizací do lázeňských interiérů od konce šedesátých let, avšak její paralelní práce ve skicách a zápiscích dávají nahlédnout do zcela jiného druhu praxe s přesahem do performativních či konceptuálních rovin. O nezvěstné autorce hovoří její blízcí, přičemž vyprávění je doprovázeno záběry na zchátralou i chátrající lázeňskou architekturu.

V Galerii mladých v Brně na podzim roku 2017 bylo možné projekt shlédnout jako multikanálovou synchronizovanou videoinstalaci. Na největší plátno byl promítán hlavní obraz s vyprávěním, na protějším menším screenu jsme mohli paralelně sledovat vznik hudební složky podkreslující video v podání Lucie Vítkové. Na doprovodné projekci ve vedlejší části galerie běžela sekvence dokumentů se skicami a zápisky Jarmily B., o jejichž vznik se postarala umělkyně Martina Smutná. Projekt vznikl s přispěním několika dalších přizvaných umělkyň a spolupracovníků. Práce byla uveřejněna na webu Artyčok.tv, kde je možné najít další informace a dokumentaci projektu.⁷⁹

II.2 Kurátorský projekt Politika pravdy v etc. galerii a doprovodná publikační činnost

Cyklus projekčních večerů a přednášek kurátorovaný společně s Annou Remešovou je souborně nazván Politika pravdy a rozčlenily jsme jej do pěti kapitol. Projekt byl zahájen v listopadu 2017 a je naplánován do konce roku 2018. Ke každé kapitole vychází doprovodná brožura s medailony zahrnutých umělců, kurátorským úvodem k tématu a dvěma texty přizvaných autorů.

První kapitola *Mezi realitou a fikcí* se zabývala videi problematizujícími vztah dokumentární formy a skutečnosti. Druhá kapitola s názvem *Observe* tematizovala užití observačního módu v uměleckém videu bez dodatečného autorského komentáře, kdy těžištěm díla je pozorování okem

⁷⁹ Alžběta BAČÍKOVÁ, „Prohnutá dlažba“, video, 22:22 min., Artyčok.tv, publikováno v roce 2018, <http://artycok.tv/40079/bent-tiles> (cit. 17. 6. 2018)

kamery. Téma *Obraz druhého* bylo věnováno postkoloniální perspektivě v současném dokumentárním videu a filmu a současně reprezentaci neslyšících a nevidomých prostřednictvím audiovizuálního díla. Další kapitoly, připravované v době dokončování tohoto textu, se budou zabývat reinscenací jako dokumentární strategií a sebereflexivitou média.

Politika pravdy I: Mezi realitou a fikcí

V rámci tematického bloku etc. galerie s názvem *Mezi realitou a fikcí* jsme se zaměřily na videa problematizující vztah formátu dokumentárního videa k pravdě a skutečnosti. Toto znejistění je znát na množství rozličných forem, které se v umění už několik dekád objevují: různé polohy doku-fikce, podvrtná pojetí zpravodajských formátů, dokumentární díla podrývající autentičnost výpovědi protagonistů a podobně. Reálné události se v nich objevují jako uměle inscenované a fiktivním příběhům je naopak dodávána dokumentární patina. U sofistikovaně konstruovaných prací na první pohled nerozeznáme hranici mezi fikcí a interpretovanou skutečností. Některé práce nepracují explicitně s dokumentárními metodami, ale objevuje se v nich polemika s tím, jaké má obraz místo a funkci v utváření politického vědomí, jak se dnes lze zaobírat pravdou s využitím vědeckých metod, nebo jestli dnešní pojetí pravdy daleko více nevystihuje práce s fikcí. Jednotící tematickou linii pak utváří různá pojetí „teritoria“ či fyzického prostoru, která jsou konfrontována s fiktivním vyprávěním, s ideologickými a politickými zájmy nebo s potřebou vymezovat a hájit určitá území a zároveň dané hranice překračovat.

Komentované pásmo videí představilo výběr čtyř děl českých a zahraničních autorek a autorů: Nika Autor (*Newsreel 63*, 2017), Ruti Sela a Maayan Amir (*Image Blockade*, 2015), Marie Lukáčová (*ČHOS* 2015/2016), Nir Evron (*Cover Version*, 2010) a David Přílučík (*Blind Bidding*, 2017).

K projektu byla za podpory Fakulty výtvarných umění VUT a Nadace pro současné umění Praha vydána stejnojmenná doprovodná brožura.

Politika pravdy II: Observace

Druhá kapitola dlouhodobého výzkumného cyklu etc. galerie s podnázvem *Observace* si kladla za cíl přiblížit podoby observačních strategií v současném videu a filmu. Observační metody provází dokumentární film napříč jeho vývojem, a je proto namístě klást si otázku, jaký vývoj prodělaly v posledních desetiletích na poli umění a zda lze skrze ně nahlédnout způsob, jakým současní umělci uvažují o společenském či politickém vývoji, o proměně prostředí, v němž žijí, nebo o způsobu, jak se mění životní a pracovní podmínky. Již samotná potřeba užití observačního módu může reagovat na aktuální společenský a politický kontext, v rámci něhož se tvůrce rozhodne danou metodu využít.

Projekční bloky zahrnovaly filmy Oleksiye Radynského (*Landslide*, 2016 a *Banner*, 2017), Artura Żmijewského (*Dieter, Patricia, Ursula*, 2007), Niry Pereg (*Sabbath* 2008, 2008), Lucie Nimcové (*Martelinar*, 2008) a Štěpána Pecha (*Val*, 2014).

K projektu byla za podpory Fakulty výtvarných umění VUT vydána stejnojmenná doprovodná brožura.

Politika pravdy III: Obraz druhého

Třetí kapitola výzkumného projektu s názvem *Obraz druhého* se soustředila na průsečíky dokumentárních přístupů se současným postkoloniálním myšlením. Namísto popisování postkoloniálních podmínek a hledání jejich proměn však byla v průběhu dvou večerních promítání představena umělecká díla, pracující s inkluzí komunit definovaných kulturní odlišností. Těto inkluze může být dosaženo uchopením zobrazovacích prostředků přímo danou komunitou. V případě reprezentace osob se zdravotním znevýhodněním, nevidomých či neslyšících, může být tato inkluze uskutečněna změnou formátu audiovizuálního díla, kdy se obraz či zvuk musí přizpůsobit dané odlišnosti.

V rámci tematického bloku byly představeny filmy Karrabing Film Collective (*When the Dogs Talked*, 2014 a *Wutharr – Saltwater Dreams*, 2016), videa Iva Dekoviće (*Ivan Braucht Keinen Fernseher*, 1997) a Erkana Özgena (*Wonderland*, 2016).

Politika pravdy IV a V

Další dva připravované bloky výstavního programu Politika pravdy se budou zabývat (re)inscenací v dokumentárním kontextu a dalšími sebereflexivními strategiemi videa a filmu v uměleckém kontextu.

12. Závěr

Na závěr celé práce se nabízí stručné srovnání výsledků praktické a teoretické části disertačního projektu. V mých praktických uměleckých výstupech se objevují některé rysy, které můžeme nalézt i v dílech uvedených v teoretické části. Jsou jimi například dekonstrukce zvukové a vizuální složky dokumentárního formátu, práce s multikanálovou projekcí nebo split screenem a znejistění, zda se jedná o vyprávění založené na skutečnosti nebo fikci.

Tyto formální postupy, které jsem testovala ve čtyřech výše jmenovaných výstavních projektech, jsou uplatněním vybraných sebereflexivních postupů a umožnily mi tak zkoumat jejich relevanci ve vztahu k obsahům jednotlivých uměleckých projektů.

Většinou platí to, že jakmile se určité umělecké postupy stanou dobře popsány a uchopenými, ztrácí smysl s nimi nadále experimentovat, protože už nemají co dalšího nabídnout. Do určité míry to jistě platí i pro zde shrnutou práci. Některé formální postupy, jako je například odhalování produkčního aparátu díla, jsou natolik výrazným prvkem, že se jejich potenciál po čase vyčerpá. Pole zkoumání dokumentárních postupů je naštěstí dostatečně široké a otevřené dalšímu objevování. Potřeba udržovat a revidovat vztah umění k realitě, k lidem, věcem a skutečným místům, je naštěstí nevyčerpatelnou motivací k dalšímu objevování.

Seznam použité literatury a zdrojů (dle abecedního pořadí autorů):

Antonia ALAMPI – Pia CHAKRAVERTI-WUERTHWEIN – Jasmina METWALY, „(Not) Making Sense: A Conversation Between Jasmina Metwaly, Antonia Alampi and Pia Chakraverti-Wuerthwein“, *Savvy Contemporary*, http://savvy-contemporary.com/site/assets/files/3408/metwaly_berlinale_handout_180211_web.pdf

Marina VINYES ALBES, „“Present Continuous” with Omer Fast“, *Jeu de Paume*, 13. 10. 2015 <http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/10/present-continuous-with-omer-fast/>

Maayan AMIR – Ruti SELA, „Representing Extraterritorial Images“, *Utrecht Law Review*, 13 (2), 12. května 2017, s. 7, <http://doi.org/10.18352/ulr.379>

Gannit ANKORI – Timna SELIGMAN (eds.), *Nira Pereg: The Right to Clean*, Jerusalem: The Israel Museum, 2015.

Ariella AZOULAY, „Citizenship Beyond Sovereignty: Toward a Redefinition of Spectatorship (2008)“, in: Julian STALLABRAS (ed.), *Documentary*, Massachusetts: The MIT Press, 2013.

Marius BABIAS – Kathrin BECKER – Sophie GOLTZ (ed.), *Time Pieces. Videokunst seit 1963 / Video Art Since 1963*, Köln: Buchhandlung Walther König, 2013.

Erika BALSOM, „The Reality-Based Community“, *e-flux Journal*, 13. června 2017, #83, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_142332.pdf

Erika BALSOM – Hila PELEG (ed.), *Documentary Across Disciplines*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2016.

Yael BARTANA – Avi FELDMAN, „State of Amnesia (2005 - 2012)“, *Staring Back at the Sun: Video Art from Israel, 1970–2012*, 2016, <http://artis.art/2016/10/06/state-of-amnesia-2005-2012-by-avi-feldman-and-yael-bartana/>

Jean BAUDRILLARD – Mike GANE – Monique ARNAUD – Sylvère LOTRINGER, *Rozhovory s Baudrillardem*, Olomouc: Votobia, 1997.

Jan BIERHANZL, „Etika a politika pravdy. Hito Steyerl a Michel Foucault“, in: Alžběta BAČÍKOVÁ – Anna REMEŠOVÁ (eds.), *Politika pravdy I: Mezi realitou a fikcí*, Praha, Brno: etc. galerie a Vysoké učení technické v Brně, 2017.

Eyal DANON – Chen TAMIR – Mich'ael ZUPRANER, „The objective was very clear: to capture them red-handed“, *Maarav*, No. 10, spring 2011, <http://maarav.org.il/english/2011/05/17/the-objective-was-very-clear-to-capture-them-red-handed>

Sergio EDELSZTEIN, „The Rise of the Medium (2000 - 2005)“, *Staring Back at the Sun: Video Art from Israel, 1970–2012*, 2016, <http://artis.art/2016/10/06/the-rise-of-the-medium-1997-2005-by-sergio-edelsztein/>

Harun FAROCKI, „On the Documentary“, *e-flux journal*, # 65, may-august 2015, http://supercommunity-pdf.e-flux.com/pdf/supercommunity/article_III2.pdf

Harun FAROCKI, „The Reality Would Have to Begin“, in: STALLABRASS Julian (ed.), *Documentary*, Cambridge (MA): The MIT Press, 2013.

Vít HAVRÁNEK, „Dokumentární obraz na bitevním poli“, in: Alžběta BAČÍKOVÁ – Anna REMEŠOVÁ (eds.), *Politika pravdy I: Mezi realitou a fikcí*, Praha – Brno: etc. galerie – Vysoké učení technické v Brně, 2017.

Vít HAVRÁNEK – Sabine SCHASCHL-COOPER – Bettina STEINBRÜGGE (ed.), *The need to document*, Zürich: JRP Ringier, 2005.

Maria LIND – Hito STEYERL (ed.), *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, Berlin: Sternberg Press, 2008.

Sylvère LOTRINGER, „The Man with a Tape Recorder“, in: *Documentary Across Disciplines*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2016.

Sven LÜTTICKEN, „Omer Fast. Interview with Sven Lütticken“, in: Julian STALLABRASS (ed.), *Documentary*, Cambridge: The MIT Press, 2013.

Trinh T. MINH-HA, „Zotročující touha po smyslu. Manifest radikálně otevřeného dokumentu“, *DOK.REVUE*, 30. června 2014, www.dokrevue.cz/clanky/zotrocujici-touha-po-smyslu

Tamara MOYZES, „Avi Mograbi“, video, 20:26 min, *Artyčok.tv*, publikováno 28. 4. 2016 <http://artycok.tv/25149/avi-mograbi>

Bill NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.

Hili PERLSON, „The Most Important Piece at documenta 14 in Kassel Is Not an Artwork. It's Evidence.“, *Artnet News*, 8. června 2017, <https://news.artnet.com/exhibitions/documenta-14-kassel-forensic-nsu-trial-984701>

Volker PATTENBURG, „“Now that's Brecht at last!": Harun Farocki's Observational Films“, in: *Documentary Across Disciplines*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2016.

Carl PLANTINGA, „*What a Documentary is After All, (2005)*“, in: Julian STALLABRASS (ed.), *Documentary*, Cambridge: The MIT Press, 2013.

Karolina PLINTA, „Between Ethics and Aesthetics. An Interview with Omer Fast“, *Szum*, 4. 4. 2015 <https://magazynszum.pl/between-ethics-and-aesthetics-an-interview-with-omer-fast/>

Oleksiy RADYNSKI, „Observace jako participace“, in: Alžběta BAČÍKOVÁ – Anna REMEŠOVÁ (eds.), *Politika pravdy II: Observace*, Praha – Brno: etc. galerie – Vysoké učení technické v Brně, 2017.

Ondřej SLACÁLEK, „Mluvme o předpravdě“, *Právo*, 8. února 2017, www.novinky.cz/kultura/salon/428452-ondrej-slacalek-mluvme-o-predpravde.html

Susan SONTAG, *S bolestí druhých před očima*, Praha: Paseka, 2011.

Julian STALLABRASS (ed.), *Documentary*, Cambridge: The MIT Press, 2013.

Hito STEYERL, „Documentary uncertainty“, *Re-visiones*, vol. I, 2011, <http://re-visiones.net/antiores/spip.php%3Farticle37.html>

Hito STEYERL, „Politika pravdy. Dokumentarismus v umění“, in: Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Terezie NEKVINDOVÁ – Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.), *České umění 1980–2010, Texty a dokumenty*, Praha: VVP AVU, 2011.

Chen TAMIR, „How Video Art in Israel Evolved and Why It Matters“, *Staring Back at the Sun: Video Art from Israel, 1970–2012*, 2016, <http://artis.art/2016/10/06/staring-back-at-the-sun-how-video-art-in-israel-evolved-and-why-it-matters-by-chen-tamir/>

Chen TAMIR, „Into the Eye of the Storm“, *VideoZone V - International Video Art Biennial*, Tel Aviv: The Center for Contemporary Art, 2010.

Linda WILLIAMS, „Mirrors without Memories. Truth, history and the New Documentary“, *Film Quarterly*, Vol. 46, No. 3, Spring, 1993, <https://mailman.stanford.edu/pipermail/visualizing/attachments/20120423/2d3a453e/attachment-0003.pdf>

Seznam citovaných odkazů na videa a umělecké projekty (dle abecedního pořadí autorů):

Maayan AMIR – Ruti SELA, *Exterritory Project*, <https://exterritory.wordpress.com>

Maayan AMIR – Ruti SELA, „Image Blockade“, video, 39:22 min., *Utrecht Law Review*, nahráno 4. 5. 2017, <https://dataverse.harvard.edu/dataset.xhtml?persistentId=doi:10.7910/DVN/ILE4YW>

FORENSIC ARCHITECTURE, „77sqm_9:26min“, video, 28:54 min., *Youtube*, nahrál uživatel Forensic Architecture 2. 4. 2018, www.youtube.com/watch?v=zWZHDLVTz38

Guy BEN-NER, „Soundtrack“, video, *Youtube*, nahráno uživatelem Tamar Sommer 4. 12. 2013 www.youtube.com/watch?v=KadqlAuH7tw

Guy BEN-NER, „Escape Artists (excerpt)“, video, 1:42 min., *Vimeo*, nahráno uživatelem Sommer Contemporary Art v roce 2017, <https://vimeo.com/212365464>

Harun FAROCKI, „Nicht löschesbares Feuer / Inextinguishable Fire“, video, 21:24 min., *You Tube*, nahráno uživatelem my3rd3y3 13. února 2012, www.youtube.com/watch?v=aJXJRNb-5kk

Avi MOGRABI, „Z32“, video, 1:20:35 h, *Youtube*, nahráno uživatelem Avi Mograbi 25. 12. 2015, www.youtube.com/watch?v=9ysWxMs5xIc

Rabih MROUÉ, „The Pixelated Revolution. Performance by Rabih Mroué (excerpt)“, video, 16:02 min., *Berlin Documentary Forum 2*, 2014, www.hkw.de/en/app/mediathek/video/25584

Roe Rosen, „Roe Rosen, The Confessions of Roe Rosen, 2008“, video, 56:30 min., *Vimeo*, nahráno uživatelem Roe Rosen v roce 2012, <https://vimeo.com/39755628>

Hito STEYERL, „Is the Museum a Battlefield?“, video, 36:47 min., 2013, *Vimeo*, <https://vimeo.com/7601177Z>

Sharif WAKED, „To Be Continued (30 sec. excerpt)“, video, 0:30 min., <http://sharifwaked.info/works/to-be-continued-2009/to-be-continued-1-2009>

Mich'ael ZUPRANER, „Snow Tapes (exerpts-longer)“, video, 5:34 min, *Vimeo*, nahráno uživatelem Mich'ael Zupraner v roce 2013, <https://vimeo.com/56762208>

Seznam děl použitých v teoretické části disertační práce (dle abecedního pořadí autorů):

Maayan AMIR a Ruti SELA	<i>Přípravy scénářů (Scenarios Preparations, 2015)</i>
Maayan AMIR a Ruti SELA	<i>Blokáda obrazu (Image Blockade, 2015)</i>
Eric BAUDELAIRE	<i>Anabáze May a Fusako Shigenobu, Masao Adachi a 27 let bez obrazů (The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi, and 27 Years without Images, 2011)</i>
Eric BAUDELAIRE	<i>Známý také jako džihádista (Also Known As Jihadi, 2017)</i>
Eric BAUDELAIRE	<i>Po cestě domů (Walked the Way Home, 2017)</i>
Guy BEN-NER	<i>Soundtrack (2013)</i>
Guy BEN-NER	<i>Uniknout umělcům (Escape Artists, 2016)</i>
Emad BURNAT a Guy DAVIDI	<i>5 rozbitých kamer (5 Broken Cameras, 2011)</i>
Antje EHMANN a Harun FAROCKI	<i>Práce v jediném záběru (Labour in a Single Shot, 2011–2014)</i>
Nir EVRON	<i>Coververze (Cover Version, 2010)</i>
Nir EVRON	<i>Volná chvíle (A Free Moment, 2011)</i>
Harun FAROCKI	<i>Neuhasitelný oheň, (Nicht löschesbares Feuer, 1969)</i>
Harun FAROCKI	<i>Obraz, (An Image, 1983)</i>
Harun FAROCKI	<i>Bez rizika (Nothing Ventured, 2004)</i>
Harun FAROCKI	<i>Pro srovnání (In Comparison, 2009)</i>
Harun FAROCKI	<i>Vážné hry (Serious Games, 2009-10)</i>
Omer FAST	<i>Spielbergův seznam, (Spielberg's List, 2003)</i>
Omer FAST	<i>Castig (2007)</i>
Omer FAST	<i>5000 stop je nejlepší výška (5 000 Feet is the Best, 2011)</i>
Omer FAST	<i>Zhluboka se nadechnout (Take a Deep Breath, 2008)</i>
Omer FAST	<i>Kontinuita (Continuity, 2012)</i>
Robert J. FLAHERTY	<i>Nanuk, člověk primitivní (Nanook of the North, 1922)</i>
FORENSIC ARCHITECTURE	<i>77sqm_9:26min (2017)</i>
Renzo MARTENS	<i>Epizoda I (Episode I, 2003)</i>
Renzo MARTENS	<i>Epizoda III: Užijte si chudobu (Episode III: Enjoy Poverty, 2008)</i>

Avi MOGRABI	<i>Detaily 2 & 3</i> (2004)
Avi MOGRABI	<i>Paní Goldsteinová</i> (Mrs. Goldstein, 2006)
Avi MOGRABI	<i>Z32</i> (2008)
Rabih MROUÉ	<i>Rozpixelovaná revoluce</i> (<i>The Pixelated Revolution</i> , 2012)
Trevor PAGLEN	<i>89 krajín</i> (<i>89 Landscapes</i> , 2015)
Nira PEREG	<i>Abraham Abraham, Sarah Sarah</i> (2012)
Nira PEREG	<i>Právo uklízet</i> (<i>The Right to Clean</i> , 2015)
Nira PEREG	<i>Sabbath 2008</i>
Gilad RATMAN	<i>Che Che The Gorgeous</i> (2005)
Roe Rosen	<i>Přiznání</i> (<i>Confessions</i> , 2007-2008)
Roe Rosen	<i>Kanál prachu</i> (<i>The Dust Channel</i> , 2016)
Hito STEYERL	<i>Listopad</i> (<i>November</i> , 2004)
Hito STEYERL	<i>Volným pádem</i> (<i>Free Fall</i> , 2010)
Hito STEYERL	<i>Tekutost, s.r.o.</i> (<i>Liquidity Inc.</i> , 2014)
Hito STEYERL	<i>Je muzeum bojištěm?</i> (<i>Is the Museum a Battlefield?</i> , 2013)
Tomáš SVOBODA	<i>Jedna vteřina života Julie Roberts</i> (<i>One Second in the Life of Julia Roberts</i> , 2012).
Tomáš SVOBODA	<i>Jako z filmu</i> (<i>Like in a Movie</i> , 2017).
Mich'ael ZUPRANER	<i>Nahrávky na sněhu</i> (<i>Snow Tapes</i> , 2011)

Přehled vlastních realizovaných děl (dle data vzniku) a obrazová dokumentace:

Lékaři (2016)

synchronizovaná trojkanálová videoprojekce, 00:17:00 /barva, zvuk/

Odkaz na web etc. galerie:

<http://etcgalerie.cz/alzbeta-bacikova>

Odkaz na video:

<https://vimeo.com/162816018/71554a59aa>





I don't understand how they got in from the other side, through the door,
how they stretched their hands, eyes and flashlight through a one millimetre crack.



Hrdinové (2017)

synchronizovaná dvoukanálová videoprojekce, 00:23:30 /barva, zvuk/

Odkaz na web Galerie Jelení:

www.galeriejeleni.cz/vystavy/2017/alzbeta-bacikova-hrdinove/

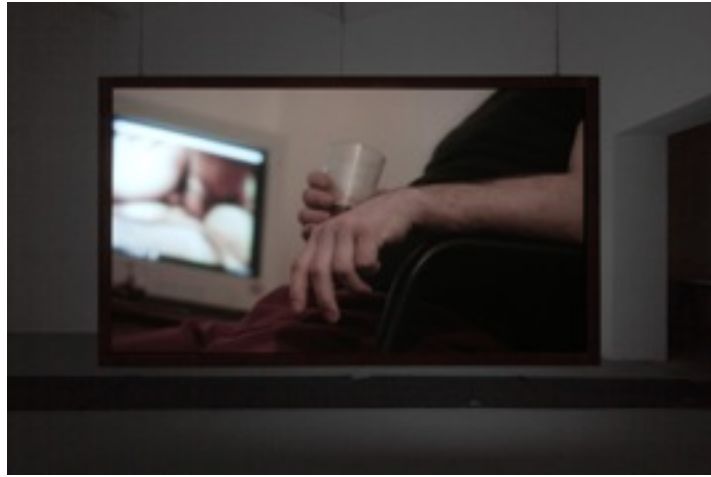
Odkaz na video:

<https://vimeo.com/210081132>

Video reportáž z výstavy na Artyčok.tv:

<http://artycok.tv/39086/heroes>





Průběžná zpráva (2017)

videoinstalace, 3x full HD video, 0:31:30, /barva, zvuk/

Odkaz na web galerie Entrance:

<http://entrancegallery.com/prubezna-zprava/>

Odkazy na videa:

Lékaři

<https://vimeo.com/229781637/726a8858aa>

Korespondence

<https://vimeo.com/232141652/aodf9e65e1>

Hrdinové

<https://vimeo.com/229779041/co6aabfce5>





Prohnutá dlažba (2017)

synchronizovaná trojkanálová videoinstalace, 3x full HD video, 0:22:22 /barva, zvuk/

Odkaz na web Galerie mladých:

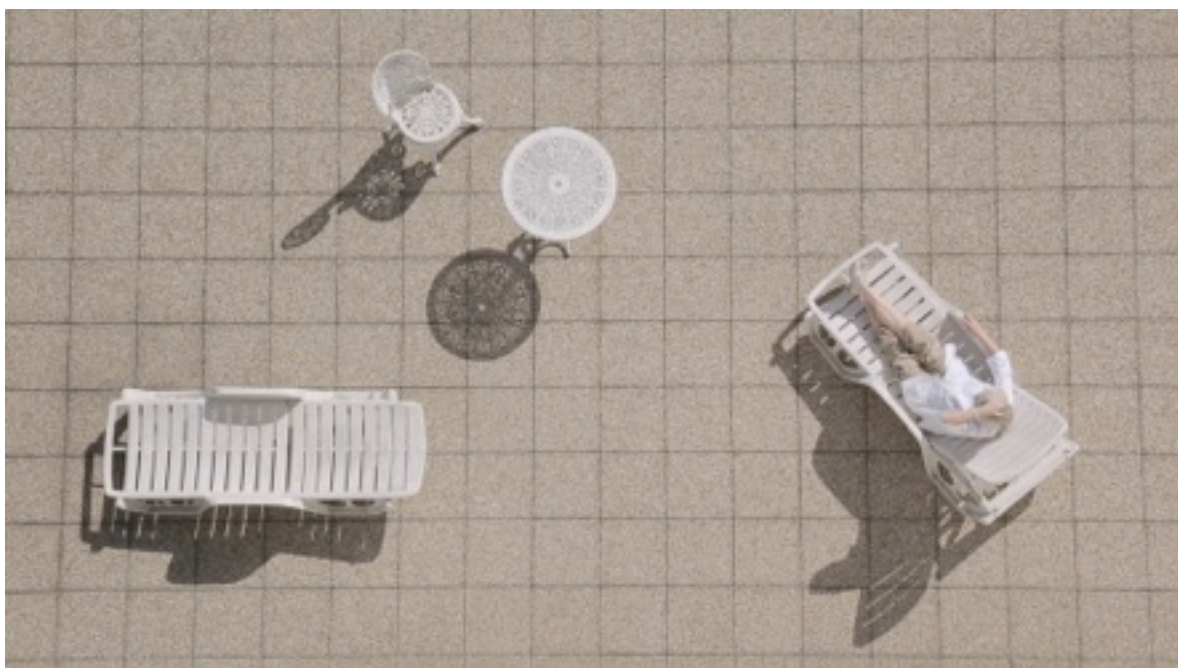
<http://galerie-tic.cz/2017/09/prohnuta-dlazba/>

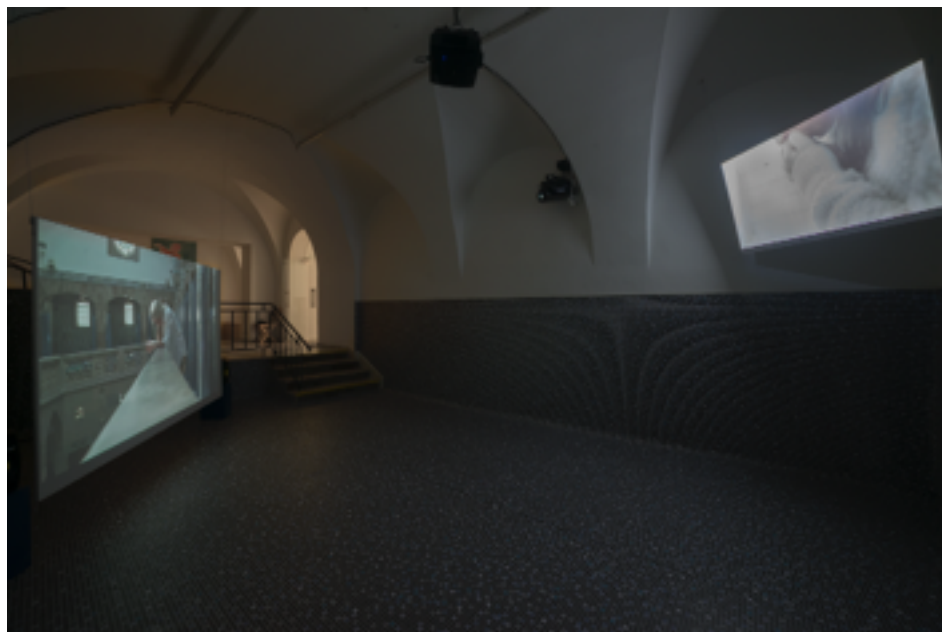
Odkaz na video:

<https://vimeo.com/235766698>

Odkaz na dokumentaci projektu na Artyčok.tv:

<http://artycok.tv/40079/bent-tiles>





Seznam příloh:

Příloha č. 1:

Publikace Politika pravdy I: Mezi realitou a fikcí, kterou vydala etc. galerie ve spolupráci s Vysokým učením technickým v Brně v roce 2017

Editorky: Alžběta Bačíková a Anna Remešová

Příloha č. 2:

Publikace Politika pravdy II: Observace, kterou vydala etc. galerie ve spolupráci s Vysokým učením technickým v Brně v roce 2017

Editorky: Alžběta Bačíková a Anna Remešová

Závěrečné poděkování

- Anně Remešové za všechny diskuze nad přípravou tematického programu etc. galerie i vlastními uměleckými projekty
- všem, kteří spolupracovali na produkci videí, instalacích a výstavách, které jsou uvedené v praktické části disertační práce
- všem, kteří se podíleli na dosavadním programu etc. galerie, přispěli svými teoretickými texty do doprovodných brožur nebo jakkoliv jinak přispěli k diskuzi o dokumentárních tendencích v současném umění
- Videoarchivu CCA v Tel Avivu, zejména Chen Tamir, za přijetí ke studijnímu pobytu
- Filipovi Cenkovi za poskytnutí zázemí k realizaci disertačního projektu
- Karlovi Koubovi za jazykové korektury textu